

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE ARTE

**“JOSÉ SABOGAL Y EL ARTE MESTIZO
EL INSTITUTO DE ARTE PERUANO Y SUS
ACUARELAS”**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Historia del Arte

AUTOR

Luis Fernando Villegas Torres

ASESOR

Martha Irene Barriga Tello

Lima – Perú

2008

Para mis tíos Alfredo Torres y
Graciela Guillén por su
incondicional apoyo.

Índice

Introducción	5
Capítulo I	
De la pintura indigenista a la pintura peruana mestiza. Hacia una nueva mirada.	15
Capítulo II	
El mestizaje como propuesta de identidad en las artes: pintura y arquitectura	28
2.1. El inicio del Instituto de Arte Peruano: el arte del Perú Antiguo (1931-1945)	39
Capítulo III	
El museo síntesis de la cultura peruana	47
3.1 El sentido del Instituto	48
3.2 La identidad mestiza en la década de 1940	53
3.3 Garcilaso de la Vega y la identidad mestiza	55
3.4 El arte popular es el verdadero arte peruano (1946-1956)	57
3.5 Exhibiciones	60
Capítulo IV	
Las acuarelas del Instituto de Arte Peruano	62
4.1 El color del arte del Perú Antiguo en las acuarelas del IAP	67
4.2 Continuadores de Pancho Fierro: El traje peruano	74
4.3 ¿Y nosotros somos artistas?	79
Conclusiones	86
Bibliografía	
a Libros	90
b Hemerografía	92
c Documentos	98
Anexos	101

Introducción

Las obras –sean publicaciones, óleos o acuarelas- y el pensamiento que orientó el trabajo de José Sabogal Dieguez y sus seguidores en el Instituto de Arte Peruano (IAP) son asuntos poco analizados dentro de la investigación del arte peruano del siglo XX. Este trabajo es una mirada a ese período, al grupo y la institución protagonista y al conjunto de acuarelas (1931-1973) que silenciosas narran un proyecto que se pretendió de envergadura nacional. La hipótesis de investigación que nos orienta sostiene que el IAP tuvo como finalidad rescatar y difundir un arte mestizo peruano identificado en el arte popular. Así, el traslado de objetos de arte popular al arte pictórico se convirtió en manifestación inmejorable de la labor de investigación y revaloración del arte peruano de los miembros del IAP. Este arte, el peruano, fue definido desde su cualidad mestiza, pues se caracterizaba por la mezcla de componentes de las formas del Perú Antiguo y las hispanas. Se trató de una propuesta esteticista basada en la evolución histórica y artística de una práctica que se iniciaba en el Perú antiguo y se enriquecía en el período virreinal, dando como resultado el arte popular contemporáneo. Las acuarelas y la creación del primer Museo de Artes Populares son la concreción de la voluntad de Sabogal y su grupo, de valorar e investigar el arte popular. Fue el IAP la primera institución del estado en realizar documentales cinematográficos de valor artístico e histórico de las ciudades de Arequipa, Cuzco y Puno.

El método aplicado se basa en el histórico crítico, razón por la cual se analizan las acuarelas del IAP como resultado del contexto histórico que las produjo. Confrontamos el material de archivo procedente de documentos del IAP, perteneciente al Museo Nacional de la Cultura Peruana, con el archivo personal de José Sabogal, principal

ideólogo de la propuesta de un arte mestizo. También fue importante el estudio de la prensa del período, principalmente los diarios *El Comercio* del Cuzco, *El Comercio*, *La Prensa* y *La Crónica* de Lima y las revistas *Variedades*, *Mundial*, *Amauta*, *Cultura Peruana* y *Fanal*, así como las publicaciones de intelectuales destacados del período. Con la observación crítica de los documentos buscamos establecer las influencias que tuvieron los artistas para configurar un arte peruano mestizo a través del IAP. Es importante dentro de la metodología el incorporar los escritos y la obra plástica de José Sabogal, en especial la relacionada con las representaciones de objetos de arte popular, las alegorías de animales o los personajes emblemas que legitiman dicha propuesta.

El objetivo de investigar la propuesta nacionalista del IAP es identificar los principios ideológicos -tanto teóricos como plásticos- de José Sabogal y su grupo, en la búsqueda de una definición del arte peruano mestizo. Quisiéramos que este documento contribuya en la comprensión del propósito de los artistas al representar a la acuarela los objetos de arte popular.

Se puede observar en las décadas de 1930-1940 la madurez de la propuesta de identidad a través del arte. Este estudio ha supuesto la revisión de las principales obras de José Sabogal desde la primera muestra realizada en Lima, su búsqueda de un arte peruano y los resultados alcanzados a través del IAP y sus acuarelas. Establecemos las diferencias entre el pensamiento político e intelectual identificado con Mariategui y Valcárcel, y la propuesta esteticista de un arte peruano mestizo de Sabogal. Por último, indicamos las características del IAP y sus principales aportes, encabezados por el reconocimiento del arte popular como verdadero arte peruano mestizo. Con ello

incorporamos la finalidad de pintar las acuarelas del IAP a la propuesta de identidad peruana realizada por Sabogal y su grupo.

Podemos señalar que Sabogal construyó su repertorio de identidad desde temprano. En tanto búsqueda estética, tuvo como referente inmediato al modernismo americano, el cual planteaba una ruptura con Europa. El contexto de la construcción ideológica de identidad en la obra de Sabogal se halló en el período de entreguerras; los intelectuales latinoamericanos replantearon entonces la pertenencia a su país y tuvieron una postura crítica a la Europa destruida por la guerra. América era la llamada a liderar el escenario cultural. Ya para inicios del siglo XX, América apelaría al espíritu de la latinidad, con la conocida obra *Ariel*, del uruguayo José Enrique Rodó. El modernismo de Darío era otro pilar para definir la identidad de los pueblos. Los centenarios de la Independencia ponían la pauta de lo *modernas* que eran las naciones latinoamericanas, cada una buscaba definir su identidad a través de la diferencia con sus pares.

La incompreensión del arte moderno fue uno de los rasgos que caracterizó el medio cultural latinoamericano. Desde la formación de los estados nacionales del siglo XIX, los artistas viajaban a Europa para cumplir con su formación académica, ya sea becados por sus gobiernos o gracias a la posición familiar. Para los inicios del siglo XX, fueron los artistas emigrados quienes buscaron un arte basado en los ideales académicos, aunque con una postura crítica frente a las vanguardias artísticas del viejo mundo. Eventualmente éstas fueron vistas desde el medio cultural americano, como sinónimo de decadencia del pueblo que las produjo, lo que motivó el nacimiento de un horizonte de ruptura con el modelo artístico europeo, a favor del entorno local. Esta agenda formó un grupo de artistas que buscó inspirarse en el tema nacional. Acaso Fernando Fader y

su trabajo sobre la pampa como emblema argentino de identidad constituyan un ejemplo paradigmático de los afanes que movían Latinoamérica.

El Perú de inicios del siglo XX era un país que se restablecía de las pérdidas sufridas a causa de la Guerra del Pacífico. Aquí, la orientación a lo local estuvo representada por el pintor y crítico de arte Teófilo Castillo, quien durante las dos primeras décadas del siglo XX fue el principal abanderado de la búsqueda de un arte nacional. El artista basó su propuesta de identidad peruana en la evocación del pasado virreinal (1910), y el Perú Antiguo (1912), hasta concluir en un paisajismo centrado en la representación de la sierra del país (1916-1920). Es interesante observar que la búsqueda de identidad de Castillo excluyó al sujeto de sus paisajes. Esta ausencia del poblador contemporáneo del Perú marcó su obra. La ausencia del sujeto, más que el idealizado inca o el virrey y su corte, muestra cómo el pintor evadió su entorno. Quien incorpora al sujeto como elemento figurativo fue el pintor José Sabogal. Desde su primera muestra en 1919, buscó la esencia de lo peruano en los hallazgos que sus viajes al interior del país permitían. Esta búsqueda de lo peruano en arte tuvo como epílogo el IAP (1931-1973).

Con la presente tesis esperamos esclarecer los supuestos de investigaciones anteriores que califican la propuesta de identidad peruana en arte de José Sabogal y su grupo como pintura *indigenista*. En el primer capítulo se analiza cómo la representación del sujeto peruano contemporáneo supuso para Sabogal el adjetivo de pintor *indigenista*. Este epíteto tuvo una fuerte carga racista –Sabogal era el pintor de *indios*- y así fue asumido por la burguesía limeña. La coyuntura política y social está signada por el proyecto de *patria nueva* del Presidente Augusto B. Leguía (1919-1930). Las figuras de José Carlos Mariátegui y Luis E. Valcárcel determinan el pensamiento de la intelectualidad de la

época. En términos generales, el contexto se caracteriza por el interés en el indio y su lugar en una supuesta Nación. Sin embargo, el proyecto plástico que propuso Sabogal fue distinto al emprendido en los otros frentes. Para Sabogal buscar lo peruano no era sólo buscar lo indio. Así, el adjetivo *indigenista* sólo fue aceptado por el pintor en 1943, con un sentido distinto, el de *indigenistas culturales*: los que buscan pintar el Perú y sus costumbres. Advertimos así cómo se construyó una historiografía de José Sabogal y su proyecto de identidad peruana que limitó su propuesta, obviando el reconocimiento de la realidad mestiza del poblador peruano.

El segundo capítulo analiza los proyectos de identidad peruanos emprendidos en la década de 1920 en la arquitectura y los referentes gráficos asociados al arte mestizo. Vemos el caso del escultor español Manuel Piqueras Cotoí, que llegó al Perú durante el gobierno de Manuel Pardo para encargarse de la clase de Escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Una de las propuestas más importantes, que indica la coincidencia de pensamiento entre los artistas, es el estilo *Neo-peruano*. La formulación de una arquitectura mestiza –hispanica y precolombina- tendrá su principal ejemplo en la fachada de la Escuela de Bellas Artes (1924). En pintura Sabogal inició el tema costumbrista marcado por la influencia española y argentina que se apreció en su primera muestra en Lima realizada en la casa Brandes (1919). Fue la arquitectura de Cuzco, con sus muros pétreos y paredes hispanas, la que inspiró en el artista configurar la identidad peruana a través de una propuesta mestiza; uno de sus mejores ejemplos en este sentido fue sin duda su cuadro *Cuzco* (1925). Posteriormente, el planteamiento del mestizaje artístico se extendió a su interés por otros medios expresivos, como la arquitectura o la xilografía -la portada *Cholita Arequipeña*-, el acercamiento al dibujo de los mates burilados en sus xilografías, así como la representación de decoraciones

tomadas de keros virreinales para los frisos del pabellón Peruano en Sevilla (1929). Éstos fueron los antecedentes de Sabogal en su proyecto de arte mestizo que se concretó cuando creó el IAP en 1931.

En los primeros quince años de su existencia, el IAP perteneció al área arqueológica del museo; esto motivó interesantes estudios desde el campo de la plástica, relacionados al arte del Perú Antiguo. Inicialmente el IAP fue conducido por José Sabogal, quién ocupó su cargo *ad honorem*. También integró el IAP el pintor Alfonso Sánchez Urteaga (Camilo Blas) como dibujante técnico. En cuanto a los estudios del arte del Perú Antiguo, es importante observar la investigación de los colores fundamentales de la cerámica recogida en el *Muestrario del Arte Precolombino-Cerámica*, publicación del IAP escrita por Jorge Muelle e ilustrada por Camilo Blas. Ya en este período se designó el arte del Perú Antiguo como inicio, y el arte popular como resultado de un proceso histórico mestizo. Esto lo comprobamos en la Exposición Universal de París de 1937. En dicha muestra, la ubicación de las piezas sugería una narrativa de continuidad en el tiempo.

El tercer capítulo empieza con la fundación del Museo Nacional de la Cultura Peruana y la incorporación del IAP a este proyecto. El MNCP tuvo como objetivo principal conservar e investigar aquellos objetos artísticos o etnográficos que fueran fieles testigos del desarrollo cultural peruano. El IAP contaba con presupuesto suficiente para incorporar nuevos miembros para el cumplimiento de sus objetivos, serían los pintores Julia Codesido, Teresa Carvallo, Alicia Bustamante y Enrique Camino Brent.

El arte popular fue considerado como el verdadero arte peruano mestizo. Tras este reconocimiento, los miembros del IAP buscaron formar el primer Museo de Artes Populares. Así, el IAP mantuvo en su programa principal tres rubros: documentó con fotografías la arquitectura hispana (con el objetivo de hacer una carta de arte), formó un museo de arte popular y realizó investigaciones del fenómeno artístico popular. Para cumplir con sus objetivos, los miembros del IAP viajaron al interior del país, principalmente al sur andino.

Sabogal buscó legitimar el inicio del mestizaje a través de la figura emblemática de Garcilaso de la Vega, hijo de un capitán español y de una princesa inca. A su vez, la sumatoria de lo que Sabogal denominó *planteles acriollados*, estuvo encarnada en el pintor peruano Pancho Fierro. El principio en Garcilaso y el final en Fierro constituía la prueba del complejo mestizaje que conformaba el arte peruano visto a través de un tiempo histórico. De otro lado, Sabogal reconoció en Pancho Fierro una obra plástica peruanista, por ello continuará utilizando los mismos elementos compositivos para pintar el traje tradicional peruano.

El cuarto capítulo estudia las doscientas ochenta acuarelas del IAP. Éstas se dividen en dos grupos: objetos de arte popular y traje tradicional. Las acuarelas constituyen el principal aporte y la prueba de un estudio de las formas de los objetos de arte popular. El arte popular era considerado la mezcla cultural de los dos grupos étnicos mayoritarios -blancos e indios- en un arte mestizo peruano. José Sabogal y su grupo se sentían los llamados a ser los continuadores. En este sentido, era importante pintar los objetos de arte popular, pues parte de su tarea era entender sus formas para poder continuar con el proceso evolutivo que habían diagnosticado. Para el grupo era el

momento de unirse al proceso natural del arte peruano a través del estudio de sus formas mestizas, en un proyecto de recuperación, restablecimiento y continuación. Este redimir el arte peruano para ellos ser sus continuadores significaba, paradójicamente, congelar en el tiempo las creaciones de arte popular mestizo.

Aclaremos que al investigar el IAP y sus acuarelas hemos tomado como referencia la producción gráfica de Sabogal y su grupo, que confirman la propuesta de ver la identidad peruana a través del arte popular mestizo. Por ello fueron valiosas las referencias de Sabogal en sus escritos, ilustraciones y pinturas. Así, pudimos comprobar que su trabajo artístico estuvo en diálogo con el pensamiento desarrollado en el IAP. Uno de estos cuadros, *Paisaje de Arte Peruano*, es prueba de las estrategias de legitimación del arte popular como arte mestizo peruano. Los colores utilizados, tomados de la cerámica del Perú Antiguo, se plantean como elemento de continuidad entre expresiones del pasado y el presente.

Nos centramos en este estudio en el período que va desde el inicio del IAP, 1931 hasta 1956, año de la muerte de su primer director, el pintor Sabogal. Los años previos, de 1919 a 1930, son vistos como referentes para el imaginario de identidad mestiza del IAP y, los años posteriores al 56, son analizados para comprender su devenir y proyecciones en el medio cultural.

Esta investigación es iniciada por el interés particular de vincular el imaginario en torno a la identidad con las artes plásticas. Los avatares de la plástica peruana a principios de siglo XX son un campo especialmente interesante para este propósito. Este estudio se elaboró como continuidad de un trabajo realizado sobre el pintor peruano Teófilo

Castillo en las dos primeras décadas del siglo XX. No hay duda que esta época es el período más rico en lo que concierne a propuestas de un arte peruano. Es así como la construcción de una noción de arte mestizo emprendida por el IAP, significó el último aporte de la búsqueda de identidad en la plástica. Como hemos acotado, sus antecedentes están en el 900, en diálogo con el modernismo latinoamericano y la búsqueda de diferenciación de las jóvenes naciones.

Durante el período en que realicé mi tesis conté con la valiosa colaboración de muchos amigos. Ante todo, quisiera agradecer a mi asesora de tesis, la Dr. Martha Barriga Tello, por sus recomendaciones en la corrección de mi investigación. A los jurados informantes, la Dra. Nanda Leonardini y la Licenciada Sara Acevedo, por sus acertadas observaciones. Un aporte invaluable lo constituyó el diálogo con el filósofo Víctor Samuel Rivera, quien tuvo a bien la revisión del texto y las acertadas observaciones de Milagros Saldarriaga. Quisiera agradecer especialmente a la Directora Nacional del Instituto Nacional de Cultura, Dra. Cecilia Bákula, y a la Directora del Museo Nacional de la Cultura Peruana, la Sra. Soledad Mujica Bayly, por permitirme presentar esta investigación, que forma parte de mi trabajo. Del mismo modo, quiero expresar mi agradecimiento a la Sra. Gladys Roquez, quien durante su dirección aprobó mi acceso al archivo y colección de acuarelas del Instituto de Arte Peruano. Hago extensivo mi agradecimiento a la directora del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, la Dra. Carmen Arellanos, por permitirme revisar el fondo documental del Museo y a la Directora del Museo de Arte de Lima, Dra. Natalia Majluf, que hizo posible mi estudio del archivo de la institución que dirige.

Quisiera agradecer la paciencia y colaboración del equipo de la Sala de Investigaciones de la Biblioteca Nacional, a Luis Ramírez de la biblioteca del MNCP, a Elizabeth López

de la biblioteca del MNAAH. Especial atención merece el apoyo brindado por mi amigo Peter Rogiest cuyas recomendaciones contribuyeron a mejorar el borrador del texto. No puedo dejar de mencionar a mi familia; a mis padres Humberto e Hilda y a mis tíos Alfredo y Chela por su confianza en mi trabajo y su incondicional cariño. Finalmente, a mi amiga María Eugenia Yllia por sus recomendaciones al texto preliminar y Rosa Cortez por su apoyo.

Capítulo I

De la pintura indigenista a la pintura peruana mestiza.

Hacia una nueva mirada

La propuesta de José Sabogal y su grupo de artistas investigadores fue tempranamente reducida a través de la insistencia en su corte *indigenista*. El proyecto real de una identidad mestiza desarrollado por el grupo a través de acuarelas, lienzos y textos no ha sido estudiado, prefiriéndose delimitar el imaginario nacionalista de Sabogal y su grupo a la categoría de *indigenista*. A lo largo de este capítulo nos proponemos revisar las fuentes bibliográficas escritas que vinculan la obra del artista y sus discípulos con el movimiento indigenista. Frente a esta categoría proponemos una nueva mirada para clasificar su proyecto nacional en arte como *peruano mestizo*. Como se verá, la noción de mestizaje es la que prevalece en el trabajo del IAP y en las acuarelas realizadas por sus miembros.

Uno de los primeros libros escritos sobre la pintura contemporánea peruana es el del crítico de arte Juan Ríos, titulado *La Pintura Contemporánea en el Perú* (1946). Este estudio se caracteriza por realizar una crítica a la plástica contemporánea peruana desde el punto de vista formal. Así, el análisis del autor parte de una consideración *universalista occidental* de la esfera del arte. Al estudiar la obra supuestamente indigenista no se preocupa por el contenido -al que calificó de “pintoresquismo peruano”- sino que concentra su estudio en los aspectos formales que lo llevan a afirmaciones sobre la deformación de las pinturas o la carencia de los fundamentos básicos del dibujo y la composición. Según Ríos, esta presunta carencia técnica hallaba

justificación en la búsqueda de una nueva estética peruana. A nuestro juicio, los equívocos de Ríos se sostienen en el error de pensar la pintura indigenista peruana como consecuencia de su par mexicana. En esta línea de pensamiento, el investigador propondrá que el caso peruano careció del sustento político que determinó la lógica del arte mexicano; saltando directamente a los resultados, los indigenistas peruanos rechazaron el arte europeo. Poco tiempo después, Esteban Pavletich aclarará la anticipación de la obra peruanista de José Sabogal respecto al muralismo mexicano.

Mucho se ha hablado, escrito y esgrimido sobre la influencia mexicana en la actitud y la obra de nuestro José Sabogal. Pero cuando el gran pintor Diego Rivera, verbigracia, uno de los abanderados de la nueva corriente pictórica en México, se hallaba todavía en Europa embebiéndose en lo bizantino y pre-renacentista italiano- hablo de los años 1920 y 21-, José Sabogal había retornado ya del viejo Continente, visitado la Argentina y trabajado en ella, trasladándose luego al Cuzco, donde comenzó a pintar febrilmente, incorporando en sus telas al hombre, el alma, el paisaje y el ambiente peruanos (Pavletich, 1957: 48).

En realidad, la primera representación del tema indígena y de paisajes serranos se ve en *El Carnaval del Tílcara*¹ (Fig.1), pintado en Jujuy, Argentina, entre 1916 y 1918; obra con la que Sabogal se presentará al Salón de Primavera de Buenos Aires en 1918. (Wiese, 1957:18). Ríos, en definitiva, mantuvo un pensamiento ideológico universalista preestablecido, basado en criterios formales, que condiciona el desarrollo de su lectura crítica.

El término indigenista ha tenido variantes en torno a la labor peruanista encabezada por Sabogal y sus seguidores. En el sepelio del artista, Juan Francisco Valega reiteró, de un lado, el carácter peruano de sus obras y, de otro, el ejercicio determinante de la crítica

¹ Ya antes en la plástica peruana, el indígena había sido sujeto de representación, generalmente como símbolo de glorias pasadas, enraizadas en la temática incaica, tal como ocurre en *Los Funerales de Atahualpa*, de Luis Montero. Las ruinas y objetos de cerámica también fueron incorporados a la pintura, es el caso de *Puerta monumental de Huadca*, de Teófilo Castillo y las acuarelas de ceramios del Perú Antiguo de Francisco González Gamarra (1915). La excepción de contemporizar al indio está presente en *Las Pascanas* de Francisco Laso y, a fines del XIX, en *El designado para la muerte* del pintor José G. Otero. A inicios del siglo XX, *El Huyhuachu, costumbres cuzqueñas* de Juan Guillermo Samanez es una de las pocas obras de temática indígena en la plástica antes de Sabogal. “El tema precolombino y el indio” (Villegas, 2006 a : 117-122)

que intentó estereotiparlo como pintor de indios: “No le apartaron de él quienes torcidamente interpretaron el sentido integralista peruano de su obra, llamándola indigenista” (Valega, 1957: 7).

Un punto que requiere aclaraciones es el vínculo entre política y arte en la década de los 20; para algunos autores la pintura peruana carecería del realismo social de “denuncia”, en particular si se le compara con el muralismo mexicano, cuyas obras reflejaron la militancia política de los muralistas en el Partido Comunista; argumentación que ignora el trasfondo social, de base política y económica, que se produjo en México². En esta línea de lectura, Mirko Lauer sostiene que Sabogal y su grupo representaron con timidez a un indígena anónimo y despersonalizado. En *Introducción a la Pintura Peruana del siglo XX*, Lauer reclama a los pintores el distanciamiento de ver al *Otro* distinto desde la perspectiva de la clase dominante (Lauer, 1976). El autor no puede entender cómo el indigenismo, procedente de sectores de la clase media urbana, pudo pintar al indio y el campo. Comete el error de vincular la identidad en la plástica con el aspecto político: “(...) la pintura no hizo sino seguir -a menudo involuntaria o inconscientemente- el avance de la burguesía leguista, reproduciendo iniciativas que se generan fuera del impulso artístico” (Lauer, 1976: 97). El desinterés político de Sabogal y sus discípulos ya fue comentado por Natalia Majluf en *El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa*; donde se indica que la mayoría de artistas peruanos de los años veinte y treinta se mantuvieron al margen de la vida política. Para Sabogal, “la función social del arte se cumplía desde la pintura misma” (Majluf, 1994: T.II:614),

² Las diferencias entre la pintura mejicana y peruana son aclaradas por Jorge Falcón: “La pintura mexicana moderna, y moderna en el exacto valor del vocablo, surge o nace ambientada por la insurrección *por la tierra y la libertad*, por la revolución agrarista-constitucional. Si su manifestación no es una consecuencia, sí es coincidente con ese movimiento popular, y el triunfo de éste favorece su desarrollo y expansión. En cualquier caso, la pintura mexicana revolucionaria tiene en su cuna un accionar social y nacional que sacude desde su bases toda la estructura del país y la correlación de fuerzas económicas y étnicas en él (...) en el Perú no hay ningún hecho social similar del pueblo, y por ende el arte y la literatura no tienen en qué apoyarse internamente para saltar, para cambiar su contenido, para transformar su orientación y proponer nuevas rutas y metas” (Falcón, 1957: 39).

consideración que marca el dominio de una mirada esteticista de la actividad artística durante casi toda la primera mitad del siglo XX³. Sorprende, sin embargo, que el análisis de la autora parta de la categoría acuñada – el *indigenismo*- sin considerar que se trató de un discurso impuesto desde la burguesía limeña a propósito de la primera exposición de Brandes, realizada el 15 de julio de 1919. Es a partir de esta muestra, y por iniciativa del grupo señalado, que el epíteto acoge la obra de Sabogal. Al respecto el propio Sabogal nos dice:

Mi primera presentación en Lima a mi vuelta del exterior con pinturas pintadas en Cuzco fue la iniciación del movimiento de nuestro “redescubrimiento”, tocándome a mi ser el portaestandarte y “cabeza de turco” para la diatriba. A base de esta exhibición vino más tarde el grupo de pintores motejados de “indigenistas” por la razón de buscar la expresión de nuestro país (Sabogal, 1957: 11-12).

La denominación *indigenistas* adjudicada al grupo fue legitimada por el régimen político pro-indigenista de Augusto B. Leguía y el correlato intelectual de los 20, representado por José Carlos Mariátegui, Víctor Raúl Haya de la Torre y Luis E. Valcárcel. Siguiendo las implicancias que la denominación extendida propone, Majluf intenta explicar el desarrollo de los nacionalismos de la primera mitad del siglo XX proponiendo una lectura dicotómica entre la Costa y la Sierra (Majluf, 1994: 624) según la cual al criollismo virreinal limeño representado por Teófilo Castillo le sucedió el indigenismo cuzqueño de José Sabogal. Así, “El indigenismo, en tanto que autoctonismo, será representado como el polo opuesto de lo hispano, que a su vez será la representación de lo ajeno” (Majluf, 1994: 618). Surge un segundo aspecto que

³ Años después, el propio Lauer reconocería el distanciamiento entre el arte y la política: “En ningún momento el indigenismo - 2 hizo algo parecido a un deslinde ideológico con el indigenismo político, pero sus declaraciones postulan una tácita distancia”. (Lauer, 1997: 51)

debemos aclarar para entender las complejas variantes temáticas que los artistas asumieron en su búsqueda por entender la identidad⁴.

Tanto Lauer, al vincular la obra de Sabogal con las propuestas políticas del gobierno de turno, como Majluf, al seguir utilizando la categoría -no asumida por los artistas- de pintura indigenista, limitan la obra y la propuesta ideológica de Sabogal y su grupo en la búsqueda de un arte peruano. El propio Jorge Falcón aclaraba el malintencionado epíteto de *indigenista*, colocado de manera denigrante y racista, sin darse cuenta de que la propuesta de identidad en la obra de Sabogal apelaba a un sentido conciliador e integracionista, que trasciende la representación de lo indio, incorporando a distintos grupos étnicos y sus mezclas.

(...) muchos críticos, comentaristas y escritores, califican a Sabogal de “indigenista”, y aún por elogio “Maestro del indigenismo”, es reducirlo, segregarlo del todo de la nacionalidad peruana, de la integridad peruana y de su posición en ella, esclarecidas así por él: “las criaturas que habitan este país de magia y de color, desde los magníficos rostros de cobre del hombre aimara o del quechua hasta los tenues jazmines almacigados del rostro de las limeñas, pasando por las misturas raciales tan pintorescas de nuestro variado suelo, fueron y son mis asuntos preferidos porque así lo siento y por ello ésta es mi actitud en el panorama artístico iniciado el año 19”. (Falcón, 1957: 41)

Se trató, en definitiva, de una búsqueda de la identidad peruana a través de la plástica cuyo punto de inicio se encuentra en Pancho Fierro, a quien sucedieron Francisco Laso y Teófilo Castillo. La continuación totalizadora estuvo en manos de José Sabogal. Sin embargo, para Majluf el concepto de un arte mestizo no es legítimo pues en la representación se habría priorizado lo indio sobre lo mestizo, y porque el pensamiento de la época otorgaba al mestizaje características de indeterminación y dependencia.

⁴ El estudio del pintor peruano Teófilo Castillo, principal iniciador del nacionalismo en arte en las dos primeras décadas del siglo XX, comprobó el complejo repertorio de rasgos de identidad en la búsqueda de un arte peruano. Castillo principalmente mostrará tres propuestas para ver la identidad peruana. Dos vinculadas al pasado histórico, sea virreinal o del Perú Antiguo, y la última relacionada al paisaje peruano, preferentemente serrano. Lejos de ser una propuesta hispanista, la investigación comprobó los matices y las cargas contradictorias en que la plástica peruana asumió su identidad. (Villegas, 2006a)

Por el contrario, en el Perú el indio fue un marcador de diferencias. El interés por lo indígena encontró su lugar dentro de un universo simbólico definido por la oposición indio/sierra-criollo/costa. (...). Dentro de la visión dualista que predominó en el Perú no se pudo encontrar una forma de unificar la nación. (...) había que representar las dos vertientes de la nacionalidad paralelamente y sin mezclarlas. El mestizaje no sería el futuro de la nación sino su fin. En el Perú de los años veinte, el mestizo gozó de pocos entusiastas. Para Mariátegui, como para Valcárcel, el mestizaje fue un término puramente negativo, un hibridismo en que lo mejor de cada raza se perdía en la “imprecisión” (Majluf, 1994:623-624).

Si bien la autora realiza un aporte certero al deslindar el aspecto político a favor de un esteticismo plástico, en la cita que antecede, legitima el desarrollo de la plástica de los años 20 bajo el concepto de lo dicotómico, en el que el mestizaje no tiene cabida. Para negar la identidad mestiza en la obra de Sabogal, recurre a dos intelectuales: José Carlos Mariátegui y Luis E. Valcárcel, ambos principales defensores del papel del indígena en lo social y lo político. En otras palabras, lo problemático de la sustentación de Majluf radica justamente en recurrir a dos pensadores propiamente indigenistas, que conducen a forzar la inserción de Sabogal en un paradigma que no le corresponde. Es importante entender que la propuesta plástica de Sabogal entorno a la identidad peruana es un proceso en busca de la configuración de una identidad mestiza. Al respecto, Jorge Falcón es claro en mencionar la indiscutible presencia mestiza que deja de lado la oposición indio/blanco:

Sabogal, peruano de raíz crecido, afirmación de lo negado por las “elites” de “cultura” occidental y por los tristes de haber nacido aquí, alérgicos al almacigo de la madre tierra mestiza y con el complejo de sentirse blancos (...).
Ni Sabogal ni yo, ni todos los peruanos juntos, somos responsables de que no seamos un pueblo de quechuas y blancos en tajante contraposición o de los segundos por desaparición absoluta de los primeros. Como que tampoco no seamos negros o asiáticos. Que seamos, en fin, conservación en paralelas de conjunto raciales sino fusión de los mismos (Falcón, 1957: 36)

Sabogal parte de un costumbrismo regionalista inspirado en el arte español y en el paisajismo argentino, hacia una búsqueda de lo peruano, que lo llevará a proponer el

mestizaje en las artes. Luis Galván fue el primero en establecer los vínculos entre el arte del Perú Antiguo y el arte popular en la obra de Sabogal:

Y para afirmar este renacimiento del nacionalismo en el Arte, recorrió infatigablemente todos los rincones de la Patria en una búsqueda de fuentes del pasado y presente peruanos. Descubrió bellezas infinitas e incomparables en las obras pictóricas y escultóricas de los huacos y qeros y en los textiles prehispánicos. Chavín, Chimú, Paracas, Nasca, Tiawanacu, Cuzco proporcionaban muestras descollantes de culturas pretéritas que llenaban sus pupilas. Al mismo tiempo, las múltiples manifestaciones contemporáneas del arte popular, como los toritos de Pucará, los mates de Mayoc y Huanta, las iglesias de Quinua, los pavitos de Huancayo, la alfarería de Cajamarca y de tantos otros lugares, solicitaban de su alma los motivos de creación y expresión artísticas (Galván, 1957: 19).

Tomás Lago refiere el amplio conocimiento de Sabogal en el arte del Perú Antiguo y los pequeños detalles que podía reconocer en los engobes del arte popular⁵. En su recuento de las conversaciones con el artista, Lago comenta el peso del pasado peruano que se percibía en Sabogal; lo califica como el “eslabón de dos épocas” por su capacidad para vincular el pasado y el presente en un continuo delimitado por la historia. Un detalle importante es que el autor refiere que estos dos tiempos fueron la base sobre la que organizó y dirigió la Sección de Artes Populares del Museo de la Cultura Peruana de Lima. (Lago, 1957: 25). El autor está hablando del Instituto de Arte Peruano. Es debido a esta información que no compartimos la opinión de Lauer, que anula en la plástica de Sabogal y su grupo el pasado andino y reconoce la presencia casi exclusiva de lo indígena en detrimento de lo mestizo.

El rescate que se pretende desde el indigenismo-2 es el de una supervivencia biológica indígena incluso más fuerte que el mestizaje; la continuidad es básicamente la del escenario natural.

Por otro lado, el indigenismo-2 es una forma de negación del pasado andino, no sólo del incaico, sino del que va desde la Conquista hasta el siglo XX, algo que se logra mediante la introducción de un presente artificioso (Lauer, 1997: 81-82).

⁵ “(...) nadie como él para hablar de un vaso nazca o mochica, de una cerámica chimú, o describir haciendo énfasis con el dedo pulgar, la minucia mudéjar que aparece en los engobes de la alfarería popular.” (Lago, 1957: 25)

El arte popular se convirtió en la mezcla de lo indio y lo blanco justificado en el tiempo: un arte mestizo peruano⁶. Por esta razón, tampoco compartimos la opinión de Majluf, que presupone entre los denominados pintores indigenistas el mismo valor para las creaciones del Perú Antiguo y para aquellas realizadas por las clases populares, todo justificado a través de lo indio:

Si la presencia física de la raza indígena fue una de las estrategias principales para definir una plástica auténtica, los productos culturales de ese grupo étnico fueron otro de los soportes indigenistas. No hubo un interés real en diferenciar o distinguir claramente entre las creaciones de la época prehispánica y de las clases populares, pues lo relevante para los indigenistas era que ambas eran creaciones originales: estaban avaladas por lo “indio”. (Majluf, 1994: 620)

Es necesario afirmar que sí existió para Sabogal y su grupo una clara diferenciación entre el pasado del arte realizado en el Perú Antiguo y su continuidad histórica contemporánea expresada en el arte popular. No sólo se trató de tiempos distintos sino también de vertientes étnicas diferenciadas. El arte del Perú Antiguo estaba legitimado por su creador indígena, el arte popular contemporáneo se justificaba por la sumatoria de lo indio y lo blanco en un arte mestizo peruano. Es en esa contemporaneidad del mestizo donde radica el aporte de Sabogal y su escuela para el nacionalismo en las artes que se desarrollaron en la segunda década del siglo XX. A diferencia de Teófilo Castillo, por ejemplo, que sentó su propuesta en el pasado idealizado del Perú Antiguo sin dejar lugar para el indígena del presente en sus obras (Villegas, 2006a: 117-122), Sabogal será el primero en mostrar el complejo repertorio peruano. Nos muestra lo indio en su vertiente mestiza.

El mismo Lauer retoma su propuesta de reclamar a la pintura un contenido de denuncia política y social en *Andes Imaginarios. Discurso del Indigenismo* 2. El autor caracterizó a los mal llamados indigenistas como creadores de un discurso imaginado e irreal del

⁶ El propio Lauer parece contradecirse, ya que años antes refiere el carácter integracionista de Sabogal en lo que concierne a su visión del arte peruano como un continuo de creación popular en el tiempo (Lauer, 1976: 105).

mundo indio, signado por su pertenencia a las clases medias urbanas. Esta supuesta imagen irreal carece de peligrosidad social; al respecto nos dice:

(...) sin lugar para las imágenes y las transacciones del conflicto y de la producción agrarios, del trauma de la existencia oprimida y de la lucha por la supervivencia en el campo, de la guerra silenciosa del racismo. Es decir sin capacidad de negociación (Lauer, 1997: 24).

La pregunta que podríamos hacerle al autor es por qué razón le reclama al arte una militancia política si los proyectos de identidad nacional desarrollados desde el campo de la plástica peruana desde principios del siglo XX se caracterizaron por su falencia política, estos estaban enmarcados en proyectos culturales de identidad. Otro elemento de análisis del autor es la correspondencia entre el indigenismo pictórico y el literario. En este aspecto reconoce los límites laxos de lo *indígena* en la narrativa de los plásticos:

En los hechos, al discurso narrativo de los plásticos le interesó más el crisol de lo peruano que la pureza de lo autóctono. En cambio a la narrativa le interesó más presentar el conflicto y hacer hincapié en la diferencia (Lauer, 1997: 71).

Quizá uno de los pocos cuadros donde Sabogal muestra una marcada denuncia social sobre la realidad del indígena es el pintado en 1928, *Los Pongos* (Fig.2). Esta pintura fue publicada en *Amauta* ("Exposición de José Sabogal", 1928b:11) y se encuentra relacionada con los proyectos sociales y políticos de intelectuales como Valcárcel y Mariátegui. En este cuadro de gran formato vemos en primer plano a dos indios con chullo llevando los bultos de carga, emulando a animales; sus rostros evidencian la injusticia de la que son víctimas. Tras ellos, en la parte superior derecha, el gamonal con sombrero, poncho y chalina montado en un caballo. El dramatismo de la escena se reforzó con la presencia de una mujer cargando a un niño que nos mira en el sector inferior izquierdo. Se trata de uno de los pocos trabajos donde Sabogal muestra sintonía con los proyectos sociales y políticos pro-indigenistas emprendidos por los intelectuales de la segunda década del XX. No obstante, debemos aclarar que se trata de un cuadro

inusual en su obra, caracterizada por la representación del tema indígena en tanto sumatoria de lo peruano.

Estamos de acuerdo con Lauer en dos consideraciones: el trasfondo político ineludible del tema indígena y la problemática del paisaje andino. Respecto al tema del indio sostiene: “Sabogal encontró el tema, y con ello creyó cortar el nudo gordiano de la identidad mediante la representación, en un momento en el cual todavía no estaba claro cuál sería la relación entre lo moderno y lo local en la cultura peruana del siglo XX” (Lauer, 1997: 72). En relación al paisaje, es preciso recordar que Sabogal mostró preferencia por las formas figurativas del retrato, pero uno de los temas ausentes en su pintura fue el paisaje andino. Lauer sostiene que “El paisaje rural andino, o más bien la idea de representar el paisaje rural andino como protagonista de una conciencia, es una frontera a la que el indigenismo- 2 no llega” (Lauer, 1997: 73). A esto agrega, como una consecuencia lógica, el triunfo de la pintura abstracta de los años cincuenta como opuesto a la “figura humana no asimilable”(Lauer, 1997: 73).

Este estudio no quiere caer en adjudicar a José Sabogal y sus discípulos la categoría de pintores *indigenistas*; sin embargo, no dejamos de mantenerla como un elemento importante en el contexto intelectual y político de su momento. El punto de partida de la propuesta de identidad en la obra de José Sabogal -y el objetivo a develar en este trabajo- parten de la búsqueda de un arte peruano. A ella incorporamos el concepto del mestizaje, motivo recurrente del artista en el IAP y el arte popular representado por las acuarelas.

Además de los ya referidos, otro estudio que parte del presupuesto *indigenista* es el de Juan Manuel Ugarte Eléspuru en *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo* (1970). Estudios específicos sobre la vida y obra de José Sabogal que aportan datos biográficos y pinturas son los realizados por José Torres Bohl, *Apuntes sobre José Sabogal vida y obra* (1989) y Jorge Falcón *Simplemente Sabogal* (1988); éste último es la más completa fuente documental reunida hasta el presente, con más de 500 artículos entre recortes de periódicos y revistas; asimismo, en dicha publicación se incluye una gran cantidad de pinturas del artista. Sin embargo, ambas publicaciones no analizan los cambios que ocurren en Sabogal al intentar definir la identidad a través del arte. Falcón convierte su libro en una defensa del artista, sin establecer el necesario correlato en el análisis de las obras.

Dentro de las fuentes primarias, un aporte documental importante debido a que sus autores son personas vinculadas al artista, lo constituyen el trabajo de su esposa María Wiese, *José Sabogal el artista y el hombre, y la Hora del hombre*, realizado por Jorge Falcón y dedicado a la memoria del artista en el mes de su muerte.

Los trabajos enmarcados en el Instituto de Arte Peruano han sido poco estudiados dentro de la bibliografía del artista. Es frecuente –por ejemplo- el error de pensar que el IAP se fundó en 1946⁷; esto ocurre en el catálogo de la pintora Julia Codesido elaborado por Luis Eduardo Wuffarden; en este texto se menciona que la artista tuvo que “...reagruparse con ellos en 1946, alrededor del recién fundado Instituto de Arte Peruano”(Wuffarden, Julia Codesido, S/f: 18). Un estudio preliminar del IAP lo

⁷ La documentación consignada en el archivo del IAP demuestra su inicio en 1931. El error de la fecha de inicio del IAP es cometido por el propio Sabogal. “En 1946 acepté el simpático requerimiento del Museo de la Cultura Peruana para formar el Instituto de Arte Peruano”. Sabogal, José, “Autobiografía”(Falcón, 1957:12). Creemos que esta imprecisión en la fecha de Sabogal se debe a que, efectivamente, el proyecto del IAP contó con presupuesto en ese año y tomó forma al incorporar a más miembros.

constituye el artículo “El Instituto de Arte Peruano (1931-1973). José Sabogal y el mestizaje en arte” (Villegas, 2006b :21-34), en él se mencionan los datos históricos y los inicios del Instituto, sus principales características en torno al arte mestizo popular y algunas particularidades de sus acuarelas. Es central en este aspecto resaltar el diálogo que se establece entre la obra del artista José Sabogal y las realizadas con el IAP. Es necesario mencionar que la primera muestra de las acuarelas del IAP se realizó en el 2005; en ella se exhibieron, en las salas del Museo Nacional de la Cultura Peruana, cincuenta acuarelas, veinte referentes al traje tradicional peruano y treinta dedicadas a la recuperación de objetos de arte popular, tales como mates, keros y cerámica del sur andino.

Después de revisar la amplia bibliografía escrita sobre el artista llegamos a concluir que existe una disociación - asumida por la mayoría de las investigaciones realizadas- al adjetivar su pintura de *indigenista*. El propio artista y los escritos de sus allegados más cercanos nos muestran un imaginario de identidad inserto en un horizonte de arte peruano mucho más amplio que el uso de un término tan restrictivo permite suponer. La propuesta del artista incorpora los conceptos de mestizaje, arte popular y costumbrismo limeño en su búsqueda de identidad. Por tal motivo, creemos que debemos analizar sin prejuicios ni categorías construidas la propuesta de Sabogal y su grupo. Sabogal sí pintó indios, pero lo indígena no fue un tema exclusivo dentro de su propuesta del arte peruano. Fue el último intento de plasmar la identidad en las artes plásticas peruanas. En este derrotero Sabogal siguió el camino emprendido por el crítico y pintor Teófilo Castillo y, de alguna manera, completó el ciclo al representar al individuo. En las primeras dos décadas del siglo XX, Castillo representó un pasado nostálgico basado en el virreinato, el Perú Antiguo y los paisajes de Sierra, fue seguido por Sabogal quién

mostró la contemporaneidad de la identidad peruana, con preponderancia del individuo. En esa concepción compleja de lo peruano no sólo representó lo indio sino también lo mestizo; en suma, las problemáticas diferencias étnicas que definen la identidad peruana.

Capítulo II

El mestizaje como propuesta de identidad en las artes:

pintura, arquitectura y arte popular

Es necesario plasmar en la piedra el
genio de dos razas que en vez de
destruirse con el odio se funden en un
solo impulso de amor y de comprensión.

Manuel Piqueras Cotoli
(Solari Swayne, 1939: 3)

Un análisis de las primeras obras de Sabogal pintadas en el Cuzco antes de llegar a Lima, muestra a un artista vinculado con la temática costumbrista de la antigua capital imperial. El sujeto principal fueron sus calles, patios, tipos y escenas. Al pintar interiores y calles se vinculó con el tipo de nacionalismo defendido por Teófilo Castillo. Éste había desarrollado esta variedad de pintura basándose en la arquitectura limeña⁸. Sabogal, a diferencia de Castillo, agregó personajes a sus cuadros. En ellos, el indígena aparecía como parte de una composición mayor; así *Cachampa*, obra en la que se observa una pareja de indígenas, y *Zaguán*, representación de una anciana indígena bajando una escalera. Es importante ver la diferencia entre ser parte de una escena -en este caso calles o interiores-, donde se insertan los indígenas y convertirse en el sujeto principal del cuadro, como ocurre en *El traje de la abuela* (Fig.3), *Cuzqueña a misa* (Fig.4) y *La Peineta de Carey* (Fig.5). En estos últimos cuadros la composición se centra en la mujer criolla cuzqueña. No obstante, la opción de Sabogal estaba indudablemente centrada en la impresión que le había producido la ciudad y su arquitectura. Dan cuenta de ello *La calle de los claveles*, *Callejuela de Bitaque*, *Koricalle nocturno y de día*, *Carmenka*, *La cuesta de Santa Ana* y *Portal de Pizarro*.

⁸ El joven artista Francisco Gonzáles Gamarra muestra, en sintonía con Castillo, dos dibujos de interiores de las iglesias del Cuzco. Estos fueron comentados por el propio crítico en *Variedades*. (Castillo, 1915:2871-2872)

Para esta última, tomó los patios de Arones y la puerta falsa de La Merced (Valcárcel, 1919: 2).

En el terreno plástico podemos reconocer la influencia del paisajismo argentino, que en el momento tenía como principal representante a Fernando Fader, y del tipismo costumbrista español cercano a la obra de los pintores españoles Hermenegildo Anglada Camarasa e Ignacio Zuloaga. La influencia de este último está claramente representada en *Dama de Carey* o *Cuzqueña a Misa*, en la que se representa una dama portando peineta sevillana, con un libro entre manos y acompañada de un joven indio que le lleva la alfombra donde se arrodillará para rezar.

Otro aspecto importante en el terreno plástico se relacionaba con el empleo, propio del arte moderno, de colores fuertes en tonalidades verdes y violetas, definidos por Valcárcel como colores “chillones” (Valcárcel, 1919:2). Esto marcaba una ruptura con el preciosismo técnico y colorismo del pintor español Mariano Fortuny⁹ compartido por Daniel Hernández y Teófilo Castillo.

Fue la ciudad del Cuzco, con su arquitectura compuesta por muros incas complementados con paredes hispanas, lo que permitió a Sabogal ofrecer sus primeras aproximaciones al tema del mestizaje como salida coherente para una identidad peruana

⁹ Mariano Fortuny (1838-1874) pintor español de temas históricos y escenas costumbristas, cuyo estilo se caracteriza por el preciosismo y la luminosidad. El pintor inició su aprendizaje en el taller de Domingo Soberano, en su ciudad natal, y en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona con Claudio Lorenzale. Ganó el gran premio de Roma en 1858, lo que le brindó la oportunidad de proseguir sus estudios. En 1860 la Diputación de Barcelona le encargó pintar las obras que conmemoraran los hechos más importantes de la campaña de España en Marruecos. Más tarde, Fortuny se trasladó a Roma, donde permaneció gran parte de su carrera artística, y comenzó a especializarse en obras de género realizadas en ricos colores al óleo o en aguafuertes de excelente ejecución. Fortuny ejerció una gran influencia sobre sus contemporáneos en Italia, España y América. Sus obras rechazan las historias grandilocuentes y opta por temas sin trascendencia, temas denominados como pintura de casacón, se trata de escenas de género inspiradas en el siglo XVIII. Obras representativas de este estilo son *La vicaría* y *El coleccionista de estampas* ambas de la década de 1870, se encuentran en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. (Doñate, 2003:14-15)

en arte. Las obras pintadas en Cuzco son claro vestigio de ello, vemos en ellas cómo la temática indígena se alterna con lo criollo de tipos ciudadanos provinciales. Sin embargo, a los sujetos blancos o indios se superpone la ciudad misma como protagonista principal de su realidad mestiza revelada en calles y patios. Esto fue ya resaltado por Ángel Vega Enríquez al hablar alguna vez del *cuzqueñismo* en la obra de Sabogal:

Porque Sabogal descuella i sorprende a entendidos i profanos, como el más inspirado revelador que hasta ahora se conoce, del alma grande del Cuzco; de la que quien quiera, de cultivado espíritu, ha de sentir en inundación pluvial, la extraña e irresistible sugerencia que de sus calles, casonas, se desprende y viene hasta nosotros (...). La pupila del artista, sutil i penetrante, ha logrado fijar en dos docenas de lienzos (...) aspectos hasta hoy desconocidos de la urbe milenaria, en sus casas calles, monumentos etc (Vega Enríquez, 1919: 2).

Años más tarde, a propósito de la labor emprendida en el IAP sobre la arquitectura hispánica, el propio Sabogal resaltaré la importancia del carácter mestizo del Cuzco. En la arquitectura cuzqueña el IAP encontró la representatividad que buscaba. De ella resaltó un capitel jónico “(...) que por sucesivas etapas de canteros cuzqueños que han marcado su estética en el bello capitel, ha llegado a nosotros con sus caracteres indianizados tan perfectamente encontrados que, es esta pieza un capitel *jónico-cuzqueño*”.¹⁰ La propia María Wiese de Sabogal refiere la profunda emoción que produjo en el pintor su primer encuentro con la ciudad imperial. Es importante ver las referencias al Cuzco como una arquitectura *inca-toledana*:

El deslumbramiento que Cuzco produjo en el espíritu de José Sabogal fue tan intenso como la impresión que Roma ejerciera, en su alma. Ciudad de misterio, de un sortilegio indecible, donde cada piedra evoca la historia de un fabuloso Imperio y la huella de los poderosos conquistadores españoles; ciudad quieta y silente, (...) tipos humanos-hidalgos, “señorachas”, indios- balcones, pórticos, callejas, iglesias, paisajes; el acento y el mensaje del Cuzco habían penetrado- ¡y con intensidad! en el espíritu de José

¹⁰ (Sabogal, Instituto de Arte Peruano s/f: Carpeta 11, Folio 41). El propio Sabogal a causa del Terremoto de 1950 creyó conveniente señalar “...la presencia de un hermoso capitel jónico indianizado, logrado por los hábiles canteros cuzqueños de la época colonial (...) Los canteros indios en la obra vertieron los modelos griegos progresivamente a su artístico sentimiento quechua. Las pequeñas asas de los bellos aríbalos incas adquiriendo la ligera espiral, aparecieron por fin reemplazando a las volutas originales del famoso capitel helénico recordando lo jónico y al mismo tiempo a los anillos del aríbalo inca e involucrándose a la feliz fusión de ambas estéticas. (Sabogal, 1950:9)

Sabogal. Su alma se confundía con la de la “bella ciudad de estampa inca-toledana”- palabras suyas para calificar el Cuzco y pudo pintar cuarenta telas que llevaría a Lima. (Wiese, 1957: 21 y 23).

Una propuesta del mestizaje en pintura se ve en el cuadro *Cuzco* (1925) (Fig.6), que fuera realizado en su segunda visita a la ciudad imperial; regresaba entonces junto a Camilo Blas de un viaje a Bolivia¹¹. En el cuadro se representa la mezcla de los muros pétreos incas con fuentes, casonas e iglesias hispanas. La presencia de mujeres que llevan cántaros en una perspectiva de abajo hacia arriba permite ver la alternancia escalonada de las casas (Ramírez, 2006:28).

Al analizar la pintura de José Sabogal y sus discípulos se observa lenguajes plásticos distintos reunidos bajo una temática peruana. Creemos que el término que mejor describe su trabajo real es el de *peruanistas*. Los artistas estuvieron inmersos en la búsqueda de una identidad nacional presente en el arte; el propio Sabogal años más tarde, al fundar desde el IAP la primera sala de arte popular y validarlo a través de una continuidad histórica, responderá al adjetivo *indigenista* de manera tajante: “Estos seis artistas nos ocupamos del arte peruano de todos los tiempos y creemos en su continuidad cultural y por ello nos llaman *indigenistas*” (Sabogal; 1948a, Carpeta 11, folio 50).

Tres factores de naturaleza política, social y cultural provocaron el calificativo *indigenista* en la obra de Sabogal y sus discípulos. El primero fue la coyuntura política de Lima: el presidente Augusto B. Leguía iniciaba el oncenio (1919-1930) y con ello se oficializaba el *indigenismo* como política de Estado¹². Se sumó a esto la defensa del

¹¹ El motivo del viaje de José Sabogal y Camilo Blas fue la presencia del pabellón peruano en la celebración del centenario de Bolivia. (Sabogal 1926: 21-24).

¹² Leguía creó la Sección de Asuntos Indígenas en el Ministerio de Fomento, establece también el Patronato de la Raza Indígena, que tuvo como sede el Cuzco, y convierte el 24 de junio en el Día del Indio. También se

indígena propugnada desde el círculo intelectual cuzqueño encabezado por Luis E. Valcárcel. Finalmente, la extrañeza de la burguesía limeña, poco acostumbrada a ver indios contemporáneos en las pinturas. El término resultó siendo impuesto a la obra de un artista que mostraba una propuesta de arte peruano mucho más amplia, cuya noción de identidad incorporaba los dos opuestos que los partidarios del lenguaje *indigenista* poseían.

La postura de Sabogal tuvo antecedentes directos en arquitectura, referidos a formas de inspiración local. En Lima, dichos referentes se asociaban al historicismo decimonónico; los primeros se encuentran en la casa en la avenida El Sol con motivos Chavín realizada por Falcón; la casa patria inspirada en el período republicano, realizada por Víctor Mora; y la casa de la familia Marquina en Chosica, de estilo neocolonial, realizada por Rafael Marquina (Villegas, 2006a: 80-86). A ello debe sumarse la defensa de una arquitectura nacional auspiciada por el pintor y crítico de arte Teófilo Castillo. El interés por las construcciones del período virreinal no era un fenómeno reciente entre los artistas. En las dos primeras décadas del siglo XX, tanto en su praxis crítica como en su pintura, Castillo delimitó el repertorio de lo nacional a partir de los cambios de la arquitectura virreinal frente a la modernidad de la ciudad de Lima (Villegas, 2006a). Sin embargo, el artista cerraría toda posibilidad de originalidad en arquitectura concluyendo en una dependencia hacia las construcciones españolas (Agrelo, 1922: s/p). El hispanismo en arquitectura de Castillo fue superado en favor de una arquitectura mestiza en la fachada de la recién fundada Escuela de Bellas Artes de Lima, obra del artista español Manuel Piqueras Cotelí (1924). Aunque, según José García Bryce el estilo de la fachada se derivó del desarrollado por Pedro de Ribera,

autodenominó *Viracocha* y pronunció discursos en quechua, lengua que desconocía. Entre 1920 y 1921 se reconoció a las comunidades indígenas y al Comité Pro-Derecho Indígena Tawantinsuyo (Ramírez, 2006: 18).

arquitecto madrileño del barroco tardío reivindicado por el historicismo español de principios de siglo, no se pueden soslayar los detalles decorativos tomados de Tiahuanaco. Resalta en el frontis los motivos del Sol con clara referencia de la portada de Tiahuanaco y el escudo peruano; a esto se agregó una posible analogía con la arquitectura mestiza surandina en el frontis, particularmente con la Iglesia de la Compañía en Arequipa (Wuffarden, 2003:44). La vertiente hispana unida a ornamentos decorativos del Perú Antiguo se haría evidente en la siguiente obra de Piqueras: *El Pabellón de Sevilla* (1929)¹³. Nació un nuevo estilo, calificado como *neo-peruano* por el crítico Carlos Solari (el Quijote), que sentaría un precedente importante para definir el arte mestizo¹⁴.

La importancia de la arquitectura virreinal en el estilo neo-peruano tenía evidente influencia de las ideas del arquitecto Ángel Guido, autor del libro *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial* (1925), en el que se rescata la arquitectura arequipeña y potosina “nacida de la confluencia de las técnicas y estructuras constructivas traídas desde España en la colonia y los elementos decorativos que la mano de obra indígena había incorporado” (Gutiérrez, 2003: 183). Tanto Potosí como Arequipa fueron calificados como los ejemplos más originales de arquitectura americana. El propio Piqueras lo reconoció en 1927:

(...) viendo una casa española en Arequipa, cuya construcción data del siglo XVIII, percibí algunos ritmos en la ornamentación en los cuales se manifiesta el arte aborígen, y yo he creído que éste debe entrar francamente en la construcción, sin que quiera decir con ello que deba copiarse nada, ni español ni arcaico: pero sí el espíritu de ambos

¹³ Para el pintor Enrique D. Barreda, Piqueras no había logrado fusionar de manera equilibrada ambos elementos “Dicen que allí supo navidar el arte incaico y el arte español, y desgraciadamente no estoy de acuerdo con esa opinión. Fue una construcción muy hábil, (...) pero española, con detalles de ornamentación indigenista”, Tomado de García Bryce, José; “La Arquitectura de Manuel Piqueras Cotoí” (Wuffarden, 2003: 130).

¹⁴ “Su estilo neo-peruano ha ido mas allá todavía. No es únicamente ideal combinación de ritmos. Ha resuelto el problema de la modernidad que lo hace aplicable a todas las exigencias de nuestra vida. La arquitectura peruana, pues, de nuestros días tiene ya formas, leyes, y estructuras concretas”, Carlos Solari (Don Quijote); “Notas de Arte La obra de Piqueras Cotoí en Lima” (Solari, 1927, s/p).

estilos, acoplando sus características en formas que den movimiento a la obra arquitectónica. (Cherif- el. Madani, 1927: 253).

Su viaje a Argentina en 1927 y la fachada neo-peruana de Piqueras (1924) jugaron un rol importante en el concepto de mestizaje artístico de Sabogal. A su interés por el mestizaje basado en la arquitectura cuzqueña se sumaron las construcciones arequipeñas como resultado formal de la pertenencia a las dos culturas: la española y la india. De hecho, la preocupación por las edificaciones arequipeñas como referentes mestizos aparece en la obra gráfica de José Sabogal en la portada *Cholita Arequipeña* (Fig. 7) que realizó para *Amauta* en 1927. La imagen muestra las construcciones virreinales arequipeñas de fondo¹⁵. Al interior de la revista y bajo el título “Arquitectura peruana” aparecieron tres fotografías: la iglesia de Caima (Fig. 8), definida como “un ejemplar absolutamente realizado de arquitectura mestiza peruana. Hasta en el conjunto hay influencia indígena” (“Arquitectura Peruana”, 1928a:9); una casona arequipeña (Fig.9), descrita como “...Piedra volcánica blanca gris. La técnica indígena, robusta e ingenua, de la ornamentación, logra la fusión natural con la estructura española. Se realiza el mestizaje.” (“Arquitectura Peruana”, 1928a:10); y, por último, la iglesia de Yanahuara (Fig. 10).

Estos argumentos serán retomados por Sabogal en 1937, cuando publica *Pancho Fierro*. En el capítulo “El Solar”, el pintor refiere que la arquitectura virreinal local es un ejemplo del arte peruano pues evidencia la mezcla entre los elementos indígenas y españoles que representa el arte mestizo defendido por él y su grupo. Pone como ejemplo la arquitectura realizada en Arequipa (Sabogal, 1945). Es interesante recordar a este respecto que dentro del IAP existió el objetivo de fotografiar los ejemplares más

¹⁵ Portada *Cholita Arequipeña*, dibujo de José Sabogal aparecido en *Amauta*, # 12, febrero de 1928. De acuerdo con Alfonso Castrillón se trataría de la primera referencia mestiza en la obra gráfica de José Sabogal. (Castrillón, 2006: 37).

representativos de arquitectura de la época virreinal. La tarea se encargaría el fotógrafo del museo, Abraham Guillén¹⁶. Dan cuenta de ello el interesante acervo de fotos de arquitectura de Puno, Arequipa y Cuzco conservadas en el MNCP. El énfasis en los detalles arquitectónicos informa de la búsqueda del arte mestizo que orientó el registro fotográfico, el afán de descifrar el código y los referentes indios y españoles de sus elementos decorativos y estructurales. Entre la década del 40 y 50, Sabogal trasladó al óleo la arquitectura del Perú Antiguo, así la acuarela *Tambo Colorado* (1955) (Fig. 11). Compárese con la *Iglesia de Chiguata- Arequipa* (Fig. 12), pintada en 1949, donde se destaca el uso del sillar blanco. Debe añadirse los dibujos *Vista del Cuzco Sacsayhuamán* (1945), arquitectura mestiza con la presencia de una cúpula occidental en el primer plano izquierdo, en el fondo, sobre un cerro, se observa una ruina incaica (Fig.13); y *Arequipa* (1949), un anónimo mestizo de espaldas, creando el arte peruano que tanto admiró Sabogal (Fig. 14).

La idea compartida de un arte mestizo con una continuidad histórica en la arquitectura neo-peruana de Piqueras y la noción de mestizaje en la plástica de Sabogal nos llevan a concluir lo siguiente: No se trató de la sucesión de una idea –de Piqueras a Sabogal– sino de la coincidencia de la misma. Ésta parece haberse forjado en el inicio de la Escuela de Bellas Artes (1919) y tuvo como principal protagonista la figura de José Sabogal. Es sorprendente encontrar la similitud teórica entre los postulados del IAP realizados por Sabogal y el neo-peruano formulado por Piqueras:

(...) hasta el momento de la llegada de los Incas y con ellos la formación del imperio del Tahuantinsuyo, que consigue la unidad política aproximadamente del siglo XI (sic) a la conquista, llega España. Con ella por razones religiosas o políticas estas culturas

¹⁶ Abraham Guillén es un fotógrafo que trabajó junto con Sabogal y sus discípulos en las tomas fotográficas de la arquitectura virreinal de los lugares que visitaba. En abril de 1973 se jubiló de su trabajo como fotógrafo entregando el inventario y el archivo del departamento de fotografía al MNCP. Se realizó una exposición homenaje con 300 fotos de su colección en 1981.

desaparecen. Todo es ya español. Ya sólo se trata de culturas superpuestas. Pero más tarde por la influencia del medio, por el alejamiento de la Metrópoli, por la mano de obra (el obrero indígena deforma sin querer lo español) nace el mestizaje. Los españoles aprovechan la habilidad del obrero indígena y en plena colonia crece un arte español, nacido allí con algunas diferencias del importado. Es el criollismo que se extiende por todo el Perú (...).

Ya en la República, en el siglo XIX, anodino para el arte en América, hay una influencia europea, una imitación sin orden ni concierto, ni gusto, que lo arruina y lo confunde todo (...) y ahora estamos en un período de gestación con dos tendencias, la una que quiere inspirarse en la colonia, desde luego con tendencias modernas. Y la otra que no se contenta con esto, que no sería más que la mitad de lo que yo entiendo que es el espíritu de la raza. Manuel Piqueras Cotoli (Solari Swayne, 1939: 3).

El arte mestizo nacía como propuesta real en las artes plásticas de los veinte, tanto en pintura y arquitectura, pero también como una propuesta concreta de definición de la identidad peruana. El punto de origen estuvo dado en el pasado del Perú Antiguo y se legitima en la continuidad histórica.

Es importante mencionar que el *descubrimiento* del arte popular se produce con el viaje de Sabogal a México en 1923, donde observó el cuidado de los mexicanos para sus artes populares. Sin embargo, en esa época Sabogal todavía no estaba interesado en este arte, que tomaba por primitivo:

Otro aspecto del arte mexicano es el del arte popular. Se hacen museos de arte popular, porque el mexicano es muy artista; lo mismo sucedería con nuestro indio, si se produjera aquí un movimiento proteccionista al igual que en México. Hay protectores de este arte primitivo, verdaderamente aficionados si bien en ellos prima aún el mal gusto inherente a todo protector económico (“De regreso de México,...”, 1923, s/p).

La apuesta del grupo por un arte peruano y el redescubrimiento del Perú surgirá en el transcurso de estos años gracias a la influencia de la revista *Amauta*, dedicada a difundir los ideales socialistas y el conocimiento del Perú. Apartado de ideales políticos, el esmero de los miembros del IAP se centró en dar a conocer el arte peruano.

El acercamiento de José Sabogal al mate burilado de carácter mestizo ocurrió temprano. En 1925 inicia sus visitas a la feria de Huancayo y reconoce la calidad del trabajo en buril. Conocedor de esto, José Carlos Mariátegui le adjudicó el título de “primer pintor peruano” y añadió “Sabogal reivindicará probablemente este título para uno de los

indios que anónima pero a veces genialmente decoran mates en la sierra” (Mariátegui, 1927: 9). Será en la revista *Amauta*, en 1928, donde por primera vez se utilicen los diseños de mates de Huanta en las portadas de los números 14 (Fig. 15) y 15 (Fig. 16), correspondientes a los meses de abril y mayo (Castrillón, 2006:38). Posteriormente se retomarían los diseños en los números 17 (Fig. 17) y 32 (Fig. 18).¹⁷ El número 25 de la revista fue ilustrado con dibujos de mates (Sabogal Dieguez; 1929: 17-20)¹⁸; en él se editó el primer artículo de Sabogal sobre las características del mate mestizo basado en la unión de los dos grupos y el medio telúrico:

(...) Así como hoy vemos en los “mates”, fundidos con la armonía de otra raza, las vibraciones de la vida simple y fuerte de la cordillera.
El espíritu del medio ha fusionado los caracteres diversos de dos sangres sin complicarlas, ha sintetizado el tipo. Sus expresiones artísticas tienen el sobrio realismo español y la poesía del ritmo decorativo aborigen (Sabogal Dieguez, 1929: 19).

El reconocimiento de Sabogal de un arte mestizo actualizado en el arte popular contiene una contradicción en la definición del artista creador *indio* como productor de dicho arte mestizo popular. Este distanciamiento de la mirada del *Otro* diferente se hace evidente cuando el pintor da el título de “primer artista peruano” al matero de Huancavelica Mariano Inés Flores (Sabogal Dieguez, 1932:10-11); convirtiéndolo, al hacer esto, en un emblema ya muerto (Yllia, 2006: 51). Como se observa, son incorporados los objetos de arte mestizo más no el artista *primitivo*, el que permanece como iniciador, esto es, como parte de un pasado reciente pero ya muerto. De esta manera el arte popular se congelaba como reflejo o inicio del arte peruano mestizo. El problema de situar al artista *indio* como iniciador ponía en cuestionamiento la propia ubicación de Sabogal y sus discípulos como artistas peruanos. Se prefirió desaparecer al creador y

¹⁷ La portada de *Amauta*, # 17, Septiembre 1928 y la del # 32, agosto- septiembre 1930; en esta portada se repitió la ilustración aparecida en su artículo publicado en “los Mates y el yaraví”, impreso en el # 25 de la misma revista, p. 18.

¹⁸ Bajo el título de *Arte Peruano* Sabogal ilustró la revista con los mates que aparecen en las pp. 36, 38, 45, 55, 56 y 101.

asumirse como los continuadores de un objeto anónimo. Debe resaltarse que fue el acercamiento formal y las similitudes entre el trabajo del mate de Flores y las xilografías lo que hizo a Sabogal darle el título de “artista” (Yllia, 2006:47-48)¹⁹. La misma razón hizo que en 1928, en su muestra de la Sociedad Amigos del Arte en Buenos Aires, recurriera a los diseños de los mates (Fig. 19) para ilustrar el afiche.

La propuesta de Sabogal por definir el arte mestizo popular coincidía con el pensamiento del mexicano Manuel Gamio; éste, en *Forjando Patria* (1916) había visto la necesidad de formar una identidad mexicana basándose en los elementos blancos e indígenas, dada la imposibilidad de mantener las herencias de ambos separadas (Gutiérrez, 2003: 181). Otros referentes importantes para configurar la identidad mestiza son *Eurindia* (1924), obra del escritor argentino Ricardo Rojas y *La raza cósmica* (1925) del mexicano José Vasconcelos.

Al trabajo gráfico de mates, hay que agregar el reconocimiento de los keros con carácter mestizo. Éste se remonta en su forma al período Tiahuanaco pero el uso de la madera es un aporte propio de los Incas. El kero, tanto por la originalidad de su forma como por su naturaleza histórica²⁰, cumplía con la propuesta del arte mestizo. Las primeras realizaciones gráficas relacionadas con keros están presentes en los frisos que José Sabogal realizó en 1929 para decorar el pabellón peruano en la Exposición Universal de Sevilla. El artista escogió los pasajes de la vida incaica correspondientes al desarrollo de sus artes e industrias. Representó la escena de *Las Acllas* (Fig. 20), *La Metalurgia* (Fig. 21), *Soldados del Inca* (Fig. 22) y *Personajes femeninos* (Fig. 23). Las figuras

¹⁹ Posteriormente relacionaría el trabajo de los mates como “el mural del indio” (Sabogal Dieguez, 1950: Carpeta 11, folio 91).

²⁰ El kero se remonta al período Tiahuanaco, en el período Inca fue un elemento fundamental de reciprocidad y de alianzas, con diseños geométricos incisos, sobrevive al período virreinal en el que predominan las formas figurativas y el color. (Cummins, 2004).

fueron pintadas en dibujos casi esquemáticos, colocados de perfil con el torso frontal; se trata en realidad del canon de los keros virreinales. Debemos agregar la presencia de la cantuta, motivo recurrente en los keros y detalle ornamental en los frisos de Sabogal. La propia forma del kero aparece en *Las Acllas*, utilizado por las mujeres escogidas en tareas cotidianas.

2.1 El inicio del Instituto de Arte Peruano: el arte del Perú Antiguo (1931-1945)

El Instituto de Arte Peruano, integrado por seis pintores peruanos conocedores del territorio peruano, se encarga de los estudios de arte y artesanía de todos los tiempos poniendo especial dedicación al fenómeno estético operado por la fusión de las dos culturas básicas en nuestra formación moderna.

José Sabogal²¹

El Instituto de Arte Peruano²² perteneció en sus orígenes al Departamento de Antropología (Reglamento del Museo Nacional, 1931: 345) que, junto con el de Historia, conformaron el Museo Nacional²³. Este Instituto “se ocupará del desarrollo del arte en las diversas manifestaciones culturales del Antiguo Perú, procurando la reanudación del proceso estético nacional” (Reglamento del Museo Nacional, 1931: 345). Ya desde sus inicios se buscaba el estudio del pasado arqueológico y de las artes populares (Rodríguez, 1931: Folio 42).

De acuerdo al reglamento del Museo Nacional (1931) fueron funciones del IAP las siguientes: El estudio de todas las manifestaciones estéticas de las diversas culturas del Perú Antiguo, establecer los fundamentos de un arte peruano, propiciar los esfuerzos para conservar las artes populares, formar álbumes de arte peruano y reunir material

²¹ Sabogal Dieguez, 1955: Carpeta 13, Folio 27, Archivo del Instituto de Arte Peruano, Museo Nacional de la Cultura Peruana. A partir de ahora, las referencias de este archivo se abreviarán AIAP. MNCP.

²² A partir de ahora se utilizara la sigla IAP para designar al Instituto de Arte Peruano.

²³ Creado por decreto ley # 569 en abril de 1931 (integrado por los museos nacionales existentes en Lima) siendo ministro José Gálvez y director del Museo Nacional de Antropología, Luis E. Valcárcel.

necesario en reproducciones plásticas y pictóricas con fines especulativos y de difusión popular. El Instituto tendría un jefe, y un auxiliar; su personal se completó con artistas designados por el Ministerio de Instrucción o bajo propuesta del Director del Museo.

Las personas que quisieran trabajar en el Instituto solicitarían inscribirse con el Director del Museo Nacional. El material de estudio no podía salir de los depósitos. Se buscaría imprimir los mejores trabajos a juicio del IAP. Se establecía una reunión mensual y exposiciones periódicas, planteándose el mínimo de una muestra anual. Los miembros del Instituto estaban obligados a presentar investigaciones o trabajos artísticos en las reuniones o exposiciones. El primer local donde se ubicó el área de exhibiciones y la imprenta, junto al Departamento de Antropología, fue el Palacio de la Exposición, actual Museo de Arte de Lima (“Reglamento del museo...”, 1931: 345-346). El encargado del Área de Investigación Dibujada del IAP desde que se fundó, fue el pintor Alfonso Sánchez Urteaga, conocido con el seudónimo de Camilo Blas, quien obtuvo la plaza a través de concurso público ese mismo año²⁴. Cabe mencionar que el cargo de Director desempeñado por José Sabogal fue *Ad honorem*²⁵ ya que el Instituto carecía de presupuesto para concretizar sus fines.

Los iniciales trabajos del IAP coinciden con dos personalidades que laboran en el Museo Nacional cuyo tema de interés es el estudio del arte del Perú Antiguo. Se trata del jefe del Área Arqueológica, Eugenio Yacovleff, y de Jorge C. Muelle (Fig.24). El primero trabajó la iconografía de los motivos de la cultura Nazca en un estudio positivista; reconoció en este trabajo deidades como el ser mítico Orca, representaciones de los emblemas de guerreros asociados al halcón en el arte mochica y nazca y, por

²⁴ Carta de M. Leopoldo García al Director del Museo Nacional, 24 Abril 1931. En ella se expide el nombramiento en el departamento de arqueología al dibujante Camilo Blas por resolución suprema #476. (García 1931 a : Folio 76)

²⁵ Se nombró a José Sabogal como director del Instituto de Arte Peruano por resolución suprema # 569, del 30 de abril de 1931. (García, 1931 b : folio 79-80). Para que no exista una incompatibilidad de tener dos cargos al servicio del estado, las labores de Sabogal como jefe del IAP son parte de su actividad docente en la Escuela de Bellas Artes. (Rodríguez, 1931:Folio 42).

último, resaltó la importancia de la planta jíquima en la iconografía nazca²⁶. Su muerte prematura fue una lástima que privó de nuevos estudios del arte peruano antiguo. Muelle se formó como artista en la Escuela de Bellas Artes y era discípulo de Uhle; fue el primero en introducir el concepto de estilo al arte del Perú Antiguo. Su propuesta investigativa reconoce la importancia del contenido y la forma y propone ver los objetos de arte de las culturas peruanas a partir de asociaciones²⁷. En lo que concierne al arte del Perú Antiguo, estamos ante suficientes indicios de un estudio metodológico, serio y riguroso, emprendido desde el Museo Nacional y encabezado por su director, Luis E. Valcárcel.

Durante sus años iniciales, el IAP se propone establecer un Área de Cinematografía que tendría la responsabilidad de realizar películas nacionales. Las utilidades obtenidas por filmar serían destinadas a cubrir los gastos del Instituto. El contenido de las películas tendría un interés histórico y artístico y se basaría en los departamentos del sur. No sabemos si las dos películas propuestas por Sabogal (Valcárcel 1931a: folio 256) se llegaron a filmar. De haberse concretado, su valor documental convertiría al IAP en pionero en revalorar el patrimonio a través de modernos sistemas audiovisuales²⁸. Otra medida importante fue el realizar una serie de estampillas arqueológicas, seis tipos de las culturas Chavín, Tiahuanacu, Paracas, Chimú, Nazca e Inca. Los dibujos fueron hechos por José Sabogal, Camilo Blas y Alejandro González. De acuerdo con Valcárcel

²⁶ Para los artículos publicados por Eugenio Yacoleff ver la revista del Museo Nacional: “Las Falcónidas en el Arte y en las creencias de los antiguos peruanos”. (Yacoleff 1932a: (35)-111); “Arte plumaria entre los antiguos peruanos”. (Yacoleff, 1933a: 137-160); “La jiquima, raíz comestible extinguida en el Perú”, (Yacoleff, 1933b: 51-66); “La deidad primitiva de los Nazca”. (Yacoleff, 1932b: 103-161).

²⁷ Sobre Jorge Muelle ver: “Lo táctil como carácter fundamental en la cerámica muchik”. (Muelle, 1933:67-72). “CHALCHALCHA (Un análisis de los dibujos MUCHIK)”, (Muelle, 1936b:65-88); “Filogenia de la Estela Raimondi”. (Muelle, 1937: 135-150); “Un criterio para estudiar el arte peruano”, (Muelle, 1936a); *Muestrario de Arte Peruano* (Muelle, 1938).

²⁸ No hay referencias de los depósitos del MNCP o el MNAHP sobre filmaciones en este período.

“se trata de obras artísticas que por primera vez se lanzan al mundo, con el impulso poderoso de la originalidad” (Valcárcel, 1931b: folio 265).

Las primeras obras del IAP, realizadas por Camilo Blas y José Sabogal, se vincularon al tema indio en su vertiente Inca. Se enmarcan en el homenaje que hizo la revista del *Museo Nacional*²⁹ con motivo del IV centenario de la muerte de Atahualpa. Así, una de las primeras contribuciones en el terreno plástico lo constituye *La captura de Atahualpa en Cajamarca* (1933), boceto de mural realizado por Camilo Blas (Fig.25). En un diseño abigarrado Blas escogió como referente la escena de los españoles a caballo victimando al cortejo real incaico. Los trajes revelaron falta de conocimiento histórico, ya que sus tocados nos recuerdan los ceramios escultóricos moches más que al llauto inca. El Emperador Inca imperturbable, sentado en su litera, es mudo testigo de la escena -aunque al encontrarse en segundo plano y al extremo derecho se le resta importancia dentro de la composición. Prima en el aspecto plástico el estilo personal del artista al destacar el delineado del dibujo sobre un color apastelado en el que predominan las tonalidades claras. Los cuerpos de los guerreros incas en escorzos y volumétricos se diferencian de las armaduras metálicas de los españoles.

Otra representación del tema incaico es *El retrato de Atau-Wallpa*, de José Sabogal (Fig. 26). En éste se dibujó al soberano inca de perfil; destaca la prominente nariz aguileña, las grandes orejeras de oro y el uso de la mascaypacha sobre un tocado formado de cintas que, además de otros detalles, pone en entredicho la fidelidad histórica de la figura del personaje. Ambas obras constituyen los primeros trabajos

²⁹ Ambas imágenes aparecen publicadas en la *Revista del Museo Nacional*, t. II, 2, 1933, S N.

gráficos emprendidos en el IAP y muestran la vertiente incaísta en la temática del indio en la obra de Sabogal y Blas.

De acuerdo con Alfonso Castrillón, ya desde 1928 Sabogal incursionaba en el tema incaísta evocativo, “lo indio se convierte en añoranza incaica, pasado emblemático, ornamentación inocente”³⁰. El propio Sabogal se fotografiaría en 1938 tomando apuntes de la emblemática ciudadela incaica de Machu Picchu. (Fig.27). Debemos agregar en este período el mejor ejemplo de la obra emprendida alrededor del arte del Perú Antiguo. Se trata de la acuarela pintada por Camilo Blas titulada *Mujeres Paracas Tejiendo* (Fig.28). En ella pintó a cinco mujeres en el trabajo de confeccionar mantos paracas. Las antiguas técnicas tradicionales coexisten con técnicas contemporáneas que se pueden observar en los tejedores del valle del Mantaro: el telar de cintura, la elaboración de hilos a través de los husos y el tejido a través de un telar vertical. Se observa también a las mujeres utilizando el tejido a palitos, técnica occidental. Estos elementos nos muestran la contemporaneidad de la técnica textil vista con los ojos de nuestros días.

Dentro de los iniciales trabajos escritos del IAP los temas quedaban limitados al estudio del pasado del Perú Antiguo. Luis E. Valcárcel empezó a publicar la serie de folletos *Cuadernos de Arte Antiguo del Perú* que abordó la gráfica de la cerámica perteneciente a culturas como Mochica. Para 1935 se publicaron dos números: N° 1 *Cabezas humanas escultóricas* y N° 2 *Escultores animalistas*. El siguiente año se publicó el N° 3 *Estirpe Guerrera* y durante el año de 1937 salió publicado el N° 4, *Mujeres Mochicas* y el N° 5, *Dioses, Hombres y Bestias*.

³⁰ El autor refiere como ejemplos representativos *La clavelina del Inca*, reproducido en el número 17 de *Amauta* (1928) y su friso incaico reproducido en el número 22 (1929). (Castrillón, 2006: 37).

La carta de ciudadanía artística para el arte del Perú Antiguo y popular, sin embargo, llegó en un evento internacional: la Exposición Universal de 1937. El encargado de exponer las piezas fue el propio Valcárcel. El ambiente arquitectónico estaba inspirado en diseños del Perú antiguo; un torreón adosado a una arquitectura sólida y rectangular. Destacaba la presencia de frisos en relieve con decoraciones relacionadas al arte chavín (Fig. 29). En el interior el decorador fue el pintor Alejandro Gonzáles “Apurímac”, quien reprodujo, en variados colores, motivos fundamentales de los estilos mochica, nazca, tiahuanaco e inca. También se colocaron fotografías de Abraham Guillén sobre los nuevos descubrimientos arqueológicos realizados en Cuzco. De esta manera, el arte del Perú Antiguo, antes visto como motivo exótico, era presentado en su calidad artística. El punto de estética nuevo, propiciado por el arte moderno, lo insertaba como objeto digno de ser apreciado como arte. Años más tarde el propio Valcárcel quedaría asombrado con las similitudes entre el arte del Perú Antiguo y el arte moderno de las vanguardias europeas:

Es increíble que, en presencia de las esculturas mochica y de las pinturas nazca y paracas, frente a los vasos de madera incas y a los adornos de oro chimús, se avive la polémica y corran las voces que traen a cuenta abstraccionismo, superrealismo, realismo y suenen los nombres de Picasso, Klee, Braque (Valcárcel, 1955: 113).

En la muestra universal de 1937, al arte de Perú Antiguo se agregó el resultado contemporáneo de éste: el arte popular³¹. La continuidad histórico artística y el vínculo entre el arte del Perú Antiguo y el arte popular contemporáneo se exponía al mundo a través de un proceso histórico. Este arte mestizo y su proceso fue explicado en la

³¹ Llegamos a esta conclusión de manera indirecta por los comentarios realizados por un crítico francés del pabellón. “De “Le petit Journal” extraemos estas líneas: El artesanado como el arte popular, marcan aquí un renacimiento, y sus creaciones muestran cuánto se puede obtener de la habilidad manual y de la inspiración artística inspirada en el pasado y adaptada a las técnicas modernas”. (“El Museo Nacional y la Exposición de París”, 1937: 194).

Revista del Museo Nacional bajo el título de “Fundamentos de la exhibición de arte peruano”, que transcribimos por el interés de su contenido:

El Perú tiene una doble herencia artística. Las antiguas culturas aborígenes dejaron testimonios muy valiosos en arquitectura, textilería, cerámica, metalistería. Los conquistadores españoles, poseionados de la tierra, trasplantaron junto con los productos de la economía nuevos para América, como el trigo y la vid, las artes pictórica, escultórica y arquitectónica de los siglos renacentistas. Las dos inspiraciones confluyeron, ésta ostensiblemente bajo la dirección de los maestros peninsulares, aquella en forma subconsciente como réplica obstinada y profunda. El resultado fue una nueva creación artística que se puede comprobar en la mayoría de las obras salidas de manos indias y mestizas: templos de Puno, Arequipa y Cuzco, alfombras y tapices, vasos de madera, mates, platería, cerámica pucareña, etc.

En el siglo XVIII se produce un renacimiento indio que puede seguirse en todo su proceso, principalmente en el tejido. El ritmo del arte precolombino inunda toda la producción y se mueven conforme a él, inclusive los motivos extraños, todas las formas. En lo político, los levantamientos de Tampu Ajsu y Tupaj Amaru revelan el nuevo espíritu. Tan interesante gestación anuncia, es el preludio de la Independencia; más, producida ésta, lejos de vencer la tendencia indianista, se desvía la marcha y un rumbo distinto es impreso por los mestizos y criollos que dirigen las campañas militares. Una nueva importación de elementos culturales: (ideologías y lenguaje, oratoria, arte) determina la persistencia del primitivo duelo entre las dos herencias. La indígena se reduce al arte popular en tanto que la española renueva sus aportes, tomándolos de otras fuentes europeas. Transcurre así un siglo. En los últimos veinte años una corriente que crece día a día toma otra vez el patrimonio aborígen para depurarlo e incrementarlo con amor y afanosos empeño. Arqueólogos, pintores, escultores y literatos forman hoy, en el Perú, legión numerosa orientada en ese sentido. Su obra no tiene exclusivo carácter nacional, es americana. Mejicanos en el norte y peruanos en el sur aspiran a la creación de una nueva cultura, cuyas raíces es preciso buscar en la prehistoria de mayas y de Inkas. En esta muestra de arte peruano puede seguirse todo el proceso señalado. (“El Museo Nacional y la Exposición de París”, 1937: 188-189).

Siguiendo con los trabajos realizados por el IAP debemos mencionar el *Muestrario de Arte Peruano Precolombino. Cerámica* (1938), elaborado por Jorge Muelle, con la selección artística y dibujos de Camilo Blas y fotos de Abraham Guillén. Se trata de una obra basada en el estudio del color de la cerámica, los estilos y las características formales de las culturas hasta ese momento descubiertas. En 1939 se publicó *Escultura Antigua del Perú. Cabezas*, utilizando para su estudio los Fondos del Museo Nacional de Arqueología de Lima.

El creciente trabajo de estudio del Instituto dio felices resultados al ampliarse ese año, creándose un gabinete de artes plásticas y otro de música peruana. Ambos gabinetes debían de encargarse de levantar documentos de todas las obras artísticas peruanas antiguas y populares modernas, de estudiar el material acumulado y de difundir los conocimientos, especialmente para la enseñanza pública (“El Instituto Peruano”, 1939: 2). No obstante, ya existía por parte de Sabogal el interés por el estudio del arte mestizo peruano, ya que sus primeros trabajos en el IAP estuvieron centrados en indagar acerca del arte popular en las provincias. Para ello mandó “telegramas y cartas al interior del país, indagando por las características de la artesanía que se fabricaba en las distintas localidades. Con estos datos delineó un derrotero que más adelante recorrió con sus brillantes discípulos” (Matos Mar, Deustua y Rénique, 1981: 264).

En los veintes el componente mestizo de la identidad peruana en arte fue visto a través de la arquitectura de Cuzco y Arequipa y las formas de los mates y los keros. Para los treintas, en el IAP se buscó entender sus orígenes en el Arte del Perú Antiguo. Este inicio se convirtió en un legitimador de pertenencia india, un componente del mestizaje visto en una larga duración histórica. El estudio del devenir contemporáneo del arte mestizo peruano se concretaría en la creación del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Capítulo III

El museo síntesis de la cultura peruana

Siendo director del IAP, José Sabogal gestó un gran proyecto cuyo objetivo era sintetizar la cultura y el conocimiento peruano. Nace así el Museo Nacional de la Cultura Peruana. En 1938, cuando Sabogal era aún Director de la Escuela de Bellas Artes, propuso construir un gran centro cultural (Sabogal Dieguez, 1938: 2). Allí se agruparían todos los centros de cultura, como la Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Nación. Se construiría en los terrenos de la antigua penitenciaría de Lima. La propuesta del artista fue comentada en una entrevista hecha por *El Comercio* al Director del Museo Nacional, Luis E. Valcárcel, quien refirió que se trataba de un proyecto comentado y compartido por ambos y que llegaba el momento de hacerlo realidad (“Hacia la formación”. 1938a: 2). Pasarían ocho largos años para que se creara el Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP) y se incorporara al IAP. Sin embargo, el gran proyecto de reunir en un solo lugar a todos los centros de la cultura no se hizo realidad³². En su lugar sólo se creó el nuevo museo en las instalaciones del antiguo Museo Nacional de Arqueología, ubicado en la Av. Alfonso Ugarte. El edificio³³ estaba decorado con motivos tiahuanacuenses, en el pórtico y a ambos lados de la entrada exhibía monolitos inspirados en los Hantun Kolla de la meseta del Titicaca. Los monolitos representan relieves con serpientes, lagartijas y motivos escalonados que posiblemente simbolizaron la lluvia, el rayo o el granizo.

³² Al asignarse un antiguo local y resumir el proyecto a su mínima expresión, es decir la creación del Museo Nacional de la Cultura Peruana, se evidencia la falta de un apoyo estatal efectivo en los proyectos culturales emprendidos por los intelectuales peruanos del momento.

³³ Este local fue realizado por Ricardo de Jaxa Malachowski a pedido de Rafael Larco Hoyle quien buscaba albergar su colección; fue comprado por el Estado en 1924. (“Los Museos Históricos”, 1938b:5).

Al crearse el MNCP (1946), su estructura se organizó en dos pilares importantes: el Instituto Etnológico³⁴, dirigido por Jorge Muelle, y el IAP³⁵. Es en ese momento se unen al Instituto, en calidad de miembros, los artistas Julia Codesido, Alicia Bustamante, Teresa Carvallo (Fig. 30) y Enrique Camino Brent³⁶. El primer trabajo del grupo consistió en apoyar la refacción del ex Museo de Arqueología (actual MNCP) dañado por el terremoto de 1940. Así, el grupo proyectó sus compartimientos y el acabado de dos salas de exhibición, dibujando el mobiliario y encargándose de la obra (Sabogal Dieguez, 1946: Carpeta 11, folio 61). En una fotografía de la época podemos observar a Sabogal al lado de una mesa y en el fondo un estante con ceramios de arte popular (Fig. 31).

3.1 El sentido del Instituto

El IAP se centró en el estudio del arte peruano de todos los tiempos. El énfasis que se ponía en el estudio del arte popular obedeció al reconocimiento, por parte de sus miembros, de que el arte popular caracterizaba el verdadero arte peruano. Se argumentaba para ello que éste estaba basado en la mezcla de la influencia española y aborígen, lo que evidenciaba un arte peruano auténtico y distinto al realizado en Europa y otros países de América.

Los miembros del Instituto reconocían la continuidad de una práctica artística iniciada en el Perú Antiguo, a la que se incorporaron nuevos elementos durante el periodo

³⁴ Los primeros miembros que conformaron el Instituto Etnológico fueron Joseph Pawlik, Jorge A. Lira y Humberto Ghersi.

³⁵ Por resolución suprema # 423 del 1 de marzo de 1946, siendo Ministro de Educación Luis E. Valcárcel, se resolvió ampliar el Instituto de Arte Peruano, dependiente del Museo Nacional de Historia. Se nombró como director a José Sabogal con un sueldo de 1,200 soles. A los miembros del IAP, Enrique Camino Brent, Julia Codesido, Teresa Carvallo, Camilo Blas y Alicia Bustamante, se les asignó un sueldo de 500 soles. También se dio un presupuesto de viajes y adquisiciones de 3,000 soles mensuales.

³⁶ También destacó como ayudante en 1953 María del Carmen Xamar. María Wiese la menciona como la fina y diligente secretaria del IAP. (Wiese, 1957: 62).

virreinal, creándose así el arte peruano. La continuidad de un arte popular que se remontaba al Perú Antiguo se nutría de la influencia española, había sobrevivido a la caída de la monarquía y se mantenía durante la vida republicana. De esta conceptualización surge el interés del IAP por formar un Museo de Arte y Artesanía Vernacular:

El Instituto de Arte Peruano, (...) encontró en la tarea de formar al Museo de Arte y Artesanía Vernacular por ser esta manifestación popular valiosa, desde los primeros tiempos del virreinato, durante la república y en la etapa contemporánea. La interesante involucración de elementos y ritmos tanto de la rama hispánica como de la indígena, se manifiesta clara e interesante, conforme se acrecienta con el tiempo el volumen de los planteles humanos acriollados.

Las modificaciones sufridas en el traje, en las danzas, en los rumbos religiosos que penetraron en el paganismo indio, aflora siempre en la expresión plástica de nuestros pueblos (Sabogal Dieguez, 1955: Carpeta 13, folio 27).

En el IAP se dará preferencia casi exclusiva al producto del mestizaje peruano representado en el arte popular. El criterio evolucionista del arte peruano manejado por Sabogal ya había sido utilizado por Teófilo Castillo; en efecto, éste validó el contenido artístico de los ceramios del Perú Antiguo y los relacionó con el desarrollo del arte universal (Castillo, 1912: 226). No obstante, y siguiendo el proceso de larga duración del arte peruano, nos encontrábamos con un arte *primitivo*, no en el sentido peyorativo sino en el del inicio de un ciclo de desarrollo del verdadero arte nacional. Siguiendo al propio Sabogal, en un diálogo con el Inspector de Bibliotecas y Cultura del Municipio de Huancayo:

Una pinacoteca de pintores y escultores contemporáneos creemos que debe ser la última fase de la formación de una Pinacoteca Moderna Peruana. (...) por esta razón entendemos que los antecedentes artísticos realizados durante la etapa hispánica son eslabones que van construyendo el espíritu artístico peruano que aún se encuentra en gestación. (...).

Y dentro de este fermento de los dos cauces artísticos que han venido elaborando nuestro solar con contenido de arte, el de las artes vernaculares campesinas son a nuestro juicio las que aún se mantienen con vitalidad creadora y van marcando el proceso de la transformación. (Sabogal Dieguez, 1951a: Carpeta 11, folio 87)

El IAP tuvo la característica de resumir todos los aportes y búsquedas de un arte peruano a través de los objetos de arte popular. En la década del 40 el Instituto se

convierte en la consecuencia natural de las ideas de Sabogal y su grupo acerca del arte mestizo como principal componente de un arte nacional que por definición debía reunir a los dos grupos históricamente antagónicos –blancos e indios. Así lo expresó Sabogal en el discurso homenaje que se le hizo por su arbitraria salida de la Escuela de Bellas Artes:

Pero sí, somos indigenistas en el justo significado de la palabra y más aún, indigenistas culturales, pues buscamos nuestra identidad integral con nuestro suelo, su humanidad y nuestro tiempo. Nuestros antecedentes artísticos modernos se remontan a la época álgida del conflicto estético promovido por las dos culturas de directivas plásticas. Ni el imperio incaico, ni el imperio invasor lograron predominio en Perú. La nueva humanidad surgida de las dos corrientes de sangre produciendo al nuevo hombre con su sentido del medio telúrico se hace presente en plena colonia con manifestaciones artísticas que no encajan ya en los moldes hispanos o indios y sin embargo tienen marcado sabor de ambos.

Estas manifestaciones de arte popular se intensifican, a medida que se robustece el solar moderno peruano, son más determinadas y mas resueltas, logrando obras de fuerte expresión con el “torito de Pucara” en alfarería, los “mates burilados” del alto y bajo mantaro, los pintorescos arneses (Wiese, 1957:55-56).

Dentro de este discurso los objetos de interés por parte del grupo quedaban delimitados. Éstos serían los que sintetizaran un arte mestizo en sus características históricas y formales; los que evidenciaban una originalidad que los hiciera distintos a los objetos iniciales del arte peruano antiguo o español, configurándose como objetos nuevos de características mestizas, es decir, peruanas. Entre ellos estarían la arquitectura virreinal, el mate burilado, la cerámica vidriada de Puno, el vestido peruano y el kero. Sabogal reconoció a este último como un elemento original y propio en su forma plástica, que difería de la copa helénica (“José Sabogal habla a los...”, 1953a: s/f).

De acuerdo a su programa, el Instituto buscaba desarrollar una labor de carácter artístico a la que los demás museos debían contribuir proveyéndolo de materiales de estudio. En este sentido, uno de los objetivos del IAP fue estudiar y recopilar en fotografías y dibujos la obra arquitectónica de la etapa hispana en todo el territorio nacional. Para ello

se elaboraría un mapa del Perú que indicara las edificaciones de valor arquitectónico, sus datos, planos y dibujos. También se incluirían las obras de carácter suntuario. Este mapa de obras de arte del Perú serviría como base para catalogar e inventariar pintura, imagerie y arte religioso almacenados en iglesias y casas.

Sabogal y el grupo de pintores mal llamados indigenistas buscaban conocer la arquitectura civil y religiosa con la *Carta de Arte*³⁷. Así, para reparar y asignar nuevas funciones se contaría con un amplio campo de crítica basado en el catastro artístico propuesto por el IAP. Se publicarían también folletos ilustrados revelando las zonas de arte de mayor valor. Por otra parte, el IAP se propuso coleccionar objetos de arte popular peruano; como base se contaba con algunas piezas del Museo Antropológico. Las adquisiciones se lograron gracias a donaciones y por compra a través del presupuesto asignado. Todas las piezas fueron estudiadas y se realizaron ilustraciones de las más características (Sabogal Dieguez, s/f: Carpeta 11, folio 66). Para 1946, año en que el IAP contaba con presupuesto y miembros activos, el programa de actividades se sintetizó en tres rubros: arquitectura hispánica, cuadernos de arte y la apertura de un museo de arte popular.

Dentro de los denominados *Cuadernos de Arte* destacan los trabajos publicados por el Instituto realizados por Sabogal: *El Toro en las Artes Populares Peruanas* (1949) y *El Kero* (1952). Es importante mencionar los inéditos realizados por sus miembros durante sus viajes al interior del país, ya que son testimonio de la labor que emprendió el IAP en

³⁷ La carta de arte es la denominación que le da el pintor José Sabogal a la catalogación del patrimonio artístico nacional. Parte de las fotografías del archivo Guillén, que se conservan en el Museo Nacional de la Cultura Peruana forman parte de este proyecto no concluido.

el estudio de las artes populares y nos ayudan a conocer los criterios del grupo en la selección de piezas³⁸.

Sabogal refiere que antes de fundar el Instituto, sus miembros, conocedores y admiradores del arte de nuestro pueblo, habían recogido obras de arte popular y las difundían por todo el mundo³⁹. Cada uno de sus miembros tenía una colección propia selecta y numerosa. En este sentido, se buscó formar un museo de las artesanías y artes populares peruanas como el que existía en México, desde 1951 (“Inauguración del Museo”, 1951:158). Los primeros fondos que conformaron el Museo de las Artes Populares provenían del Museo de Arqueología. La primera muestra fue realizada con 80 piezas⁴⁰, pero antes de dos años ya había una sala conformada por 508 piezas, constituyéndose como el primer museo estatal que albergaba y exhibía las artes populares⁴¹. En los primeros años de la década de 1950 el número de piezas llegó a 1357. Se generan problemas de almacenaje que motivan que el MNCP ceda un ala de la planta baja del edificio para instalar un museo de la artesanía y las artes populares, aunque se carecía de fondos para la compra de artesanía virreinal -arzonería y arreos del caballo de paso, platería, guarniciones equinas, vajillas cañoneras, sahumerios artísticos, entre otros.

³⁸ En este sentido destaca el *Informe de viaje* de José Sabogal (1951), un informe sobre su viaje a Piura y las ciudades de Catacaos, Sullana, Payta y Sechura. Sabogal concluye que Catacaos es el lugar más destacado en valores étnicos y artísticos en el desierto costeño. El informe de viaje realizado por Julia Codesido *Viaje a Santiago de Chuco en ocasión de su feria patronal* (1951) es una descripción de la fiesta aludida y describió los trajes usados; agreguemos por último el artículo de Alicia Bustamante *Valor artístico, pedagógico y turístico de la cerámica indígena de Pucará* (1941). Este artículo fue publicado entre abril y mayo de 1941 en la revista *Educación*, N° 7-8, p. 63. Aunque el artículo es anterior a su incorporación como miembro del Instituto, creemos oportuno incluirlo por ser un trabajo realizado cuando el Instituto ya estaba creado y por la cercanía de sus miembros en sus investigaciones sobre el arte popular.

³⁹ Al parecer, José Sabogal se refería a la colección formada por las hermanas Bustamante, ésta ya era conocida en Europa en la década del 40. La primera exposición de arte popular en Lima se produjo en 1940. Estuvo formada con piezas procedentes de la colección Bustamante.

⁴⁰ La primera exhibición realizada por el Instituto, en 1946, fue sobre platería peruana. También pudimos encontrar el inventario de las 80 piezas que conformaron la colección inicial. Se trataba de mates, maderas, cruces, retablos y objetos diversos. Se encontraban representadas las regiones de Huanta, Huancayo, Ayacucho, Huaraz, Huamanga, Pucará, Huanchaco y Cajamarca. (Inventario del Museo de Arte Popular, 1946: fóldeo N° 5).

⁴¹ Se trata de la exposición de las artes populares peruanas realizada en el MNCP en diciembre de 1948.

3.2 La identidad mestiza en la década del 40

El desarrollo de la etnología se encuentra vinculado a Luis E. Valcárcel (Fig. 32). Éste promovió la disciplina al fundar el Instituto Etnológico en el MNCP y su homólogo en la Universidad Nacional de San Marcos, en el año 1946. En la disciplina etnológica, se trataba de comprender la historia como un proceso que unía el presente con el pasado. Es decir, los rasgos presentes en la cultura actual se tomaban como una consecuencia directa del Perú Antiguo⁴². En la década de 1940, con el desarrollo de la disciplina, Valcárcel asumiría una nueva postura. Si *Tempestad en los Andes* (1927) anunciaba la insurgencia indígena contra el blanco y el mestizo -el indio rechaza las características que le habían sido adjudicadas en el 900 como etnia en decadencia, sumisa y alcoholizada para reconocerse como un grupo dormido dispuesto a recuperar su verdadero lugar y castigar al opresor blanco y al mestizo cómplice (Valcárcel, 1927)-, desde los cuarenta, el mestizo perderá la carga negativa en el pensamiento de Valcárcel debido al contacto con grupos intelectuales, y especialmente con Sabogal. En el ámbito artístico, reconoció el renacimiento del arte indio y un verdadero florecimiento del arte mestizo o ibero-inca en el siglo XVIII. Valcárcel encontró en las fiestas de los pueblos el mejor ejemplo de elementos antiguos de la religión, la magia, el arte y la economía, fusionados en una cultura sintética y nueva:

“(…) hoy se puede percibir el anuncio de una nueva etapa de vitalidad para las artes populares del Perú. La cerámica de Quinua o de Pukará, con sus ingenuas creaciones; los mates o lagenarias de fino burilado, representando escenas de la vida actual; los vasos de madera; la platería y orfebrería, una gran variedad de tejidos de llama, alpaca, vicuña, oveja y de algodón; pequeñas esculturas de arcilla, yeso, madera, piedra de Huamanga, calvarios, cruces, retablos portátiles, juguetes, alfombras de Cotahuasi, filigranas de Ayacucho, en fin, una abundante y

⁴² “Bueno, doctor, y a todo esto ¿qué comprende la Etnología? Es el estudio integral de un grupo humano. Y al decir “integral” debe subrayarse que comprende todos los aspectos de la vida de una sociedad. Hasta aquí no se hacía sino estudios parciales. Por ejemplo, sólo la economía o sólo algunas costumbres o el equipo material, sin darse cuenta de la íntima vinculación que tienen entre sí todos los productos humanos y todas las actividades de la persona y de la sociedad hasta formar una fuerte urdimbre. La investigación seccional no puede emprenderse sin el previo estudio del organismo. Así, pues, lo que averiguamos es, en buena cuenta, la naturaleza de nuestro pueblo, en su unidad y en su variedad. Comprenderán ustedes que sin este estudio previo, leyes y planteamientos no tienen una base sólida”. (Inserciones con el Dr. Luis E. Valcárcel. 1950-1951: 340-345).

variadísima producción que ahora afluye de todos los puntos cardinales del territorio” (Valcárcel, 1949:15).

Destacado protagonismo cumplió en este proceso la figura de José María Arguedas (Fig. 33), insistente en revalorar lo mestizo. El intelectual refirió que el objeto de arte popular estaba dirigido a un público indio y mestizo y que se caracterizaba por un contenido religioso, aunque no artístico. Sin embargo, el ingreso de la modernidad en la sierra habría propiciado que estos objetos cambiaran de público y funcionalidad. Arguedas afirmó que el mestizo, escultor-pintor, era el autor del mundo del arte religioso popular peruano no dependiente de la clase señorial. Según él, tanto en el valle del Mantaro como en Huamanga se habría formado una cultura mestiza que navegó entre dos corrientes, que era de naturaleza bivalente y bien integrada, que no estaba a merced de la cultura industrial moderna, como sí en cambio el indio y las clases señoriales de las ciudades hispano-indias. En su propuesta de investigación de las artes populares de Huamanga destacó el componente mestizo.

A lo expuesto hay que sumar el temprano interés, anterior a Valcárcel o Arguedas, de José Sabogal (Fig. 34) y su grupo por el mestizaje artístico como camino de una cultura real, fuerte y ajena al ingreso de la propuesta moderna y extranjera. Bajo esta noción de autenticidad, los artistas propusieron una narrativa implícita de identidad mestiza, apoyada en un sentido de continuidad del pasado en el presente propio de la disciplina etnológica. Así, los argumentos de Arguedas y Valcárcel coincidían con los de Sabogal en la consideración del arte popular como arte peruano en tanto expresión de una nueva cultura mestiza, o *nueva* humanidad (Wiese, 1957: 56).

También el logotipo del IAP evidenciaba el mestizaje propuesto por Sabogal a través de su iconografía: una cúpula virreinal ubicada en la posición central, junto a un muro

típico del Perú Antiguo, escalonado, con hornacina trapezoidal en el segundo nivel (Fig.35).

3.3. Garcilaso de la Vega y la identidad mestiza

Para construir un imaginario nacional se hace uso de referentes y personajes que puedan justificar una narrativa de identidad colectiva nacional diferenciada de otras comunidades imaginadas. Uno de los personajes utilizados como símbolos de la identidad mestiza en el imaginario de José Sabogal, es el Inca Garcilaso de la Vega. La figura emblemática de Garcilaso tiene como antecedente la alegoría escultórica de *La Patria*, del Pabellón Peruano en Sevilla (1929), una obra de Piqueras Cotoli. En el grupo escultórico aparecían dos personajes arrodillados: el conquistador español (hombre/hierro) y la ñusta inca (mujer/piedra). “En inequívoca referencia al primer mestizaje – asociable con la figura emblema del Inca Garcilaso-, estas figuras alegóricas resumen los dos componentes esenciales de la nacionalidad” (Wuffarden, 2003: 51). El propio Piqueras ahondaría en el tema en un proyecto inconcluso sobre el *Monumento al Inca Garcilaso de la Vega* (1935), en cuyos bocetos se observaba a la ñusta y al español abrazándose (Castrillón, 2003:81).

La primera referencia al Inca Garcilaso en la obra de Sabogal se encuentra en el homenaje que se le realizó en el IV centenario de su nacimiento, en 1939. En esa oportunidad, Sabogal redactó el discurso de homenaje. Después, Garcilaso fue llevado al mural en 1945 en el Hotel de Cuzco (Fig.36). La imagen lo mostraba individualizado, dominando la escena, colocado de cuerpo completo. Los rasgos indígenas en el rostro, el cabello y el color de la piel sugieren el cargado contenido *indigenista*, asociado con su creador. Sin embargo, el artista colocaba como fondo una galería mestiza: el caballo

(elemento hispano), junto a la llama y el puma (elementos andinos). Tal como sucediera en la representación de la arquitectura en la que los muros pétreos del Perú Antiguo son acompañados por un capitel jónico y una cúpula de iglesia del periodo virreinal, Garcilaso, el personaje individualizado de rasgos indígenas resultaba justificado por el complejo mestizaje del fondo.

La propuesta de arte mestizo de Sabogal cobraba su punto de inicio en el primer mestizo peruano ilustre: el Inca Garcilaso de la Vega. Éste, hijo de un capitán español y de una princesa imperial inca, se convertía en símbolo de peruanidad (Gosan, 1954). El artista, conocedor de la importancia de su mural, se fotografió al lado de éste acompañado por su discípulo Pedro Azabache (Fig. 37). Posteriormente, Sabogal lleva la figura de Garcilaso al óleo en un cuadro homónimo (1949) (Fig. 38) síntesis del mural previo. La dualidad personificada en la arquitectura y los animales del mural se sintetizaba en el retrato del personaje diferenciado por el color. El rostro idealizado se dividía en dos colores: marrón y blanco, representando las etnias fusionadas. Los rasgos fisonómicos no difieren mucho en ambas partes, con la salvedad de la barba y el ojo un poco más grande en la mitad blanca del personaje. Ambas manos levantadas. De la mano andina salía una flama⁴³ metáfora de la fuente del conocimiento e inspiración andina, mientras que la mano blanca sostenía la pluma, metáfora de la escritura. El nexo entre las manos quedaba representado por ambos elementos; el personaje sintetizaba la unión de la flama y la pluma que produce *Los Comentarios Reales*. Este cuadro se convierte en una síntesis por definir lo nacional a través del intento de una narrativa de identidad mestiza; la búsqueda constante en el arte popular sería la

⁴³ La alusión a la flama como sinónimo de iluminación es reforzada por el hecho de que, en el fondo de la flama, Sabogal representa una ventana trapezoidal incaica.

evidencia de esto. Esta pintura es el ejemplo más representativo de la síntesis buscada y de su contenido ideológico.

3.4. El arte popular es el verdadero arte peruano (1946-1956)

Los pintores denominados indigenistas no sólo fueron responsables de coleccionar los objetos de arte popular, sino que ellos mismos se encargaron de dar forma y contenido a la colección. La creación de un museo de las artes populares se produce en el momento de crisis en la funcionalidad y el público para el que eran destinados los objetos. El ingreso de los artistas del grupo de Sabogal se produjo cuando las piezas después conocidas como arte popular, empezaban a desaparecer porque los agentes que impulsaron tradicionalmente su producción se debilitaban. Las relaciones entre el productor y su consumidor campesino se encontraban en decadencia debido a factores externos. Las redes comerciales y económicas que durante siglos habían propiciado el desarrollo de los pobladores entraron en conflicto por el ingreso de la modernidad que, en nombre del presunto *progreso* liberal, produjo el cuestionamiento de los valores rituales de la tradición católica y andina⁴⁴. Destacaron en ese proceso Alicia Bustamante y su hermana Celia, quienes crearon la Peña Pancho Fierro⁴⁵ (1936), formaron la primera colección de arte popular y realizaron la primera exhibición (1939) (Arguedas, 1969:30) de esta vertiente, mucho antes que la primera muestra del Museo de las Artes Populares (1948).

La zona de interés del grupo fueron los departamentos de Cuzco, Puno y Ayacucho:

“(…) los seis pintores que integramos el Instituto nos guiamos como base única de

⁴⁴ “Con la puesta en ejecución del plan vial (período Leguía) las carreteras desplazan en muchos sectores a los arrieros de tal manera que ya no podían llevar los cajones de San Marcos. Durante este período inclusive don Joaquín, en vez de hacer San Marcos, comenzó hacer baúles, reparar santos de las iglesias y llega a ser pintor de brocha gorda para poder sobrevivir y poder mantener su modesto hogar”. (Sabogal Wiese, 1979: 41).

⁴⁵ La Peña Pancho Fierro fue creada el 23 de diciembre de 1936 en el local de la Calle Zárate, y más tarde pasó a la Plazuela de San Agustín y por último a la Calle Chota. Era un lugar donde se reunían intelectuales indigenistas nacionales y extranjeros y se daba el debate cultural. Cerró sus puertas en 1967. (Zevallos de Vasi, 1974: 9-10).

nuestras labores por el rumbo estético en las artes figuradas de nuestro territorio en sus manifestaciones de todos los tiempos” (Sabogal, 1953a: Carpeta 12, folio 163). Destacado rol jugaron en este estudio los mates burilados, los retablos de Huamanga y los toros de Pucará.

Al rol de los mates hay que sumar el San Marcos de Huamanga, ciudad que se caracterizó por una producción abundante de objetos rituales. Se refiere que Alicia Bustamante intervino en el cambio del San Marcos al retablo al sugerirle a Joaquín López Antay variar su temática por temas costumbristas de la ciudad. Según Arguedas, Alicia Bustamante viajó a Ayacucho en 1937 por encargo oficial, para adquirir muestras de arte popular destinadas a exhibirlas en el extranjero. En esa oportunidad no encontró un San Marcos en la ciudad ni tuvo noticias de su existencia.

Para 1943, disponiendo de más tiempo, conoció a Joaquín López Antay y le encargó los primeros retablos que figuran en su colección (Arguedas, 1958:148): “(...) impresionó a los amantes del arte popular la repetición invariable del mismo tema en todos los “San Marcos”, se “insinuó a Don Joaquín López la posibilidad de reproducir escenas relativas a otras costumbres de la ciudad y de la región” (Arguedas, 1958:158).

Según el hijo de Joaquín López Antay, éste le prohibió ayudarlo en el taller debido a que consideraba esta actividad sin porvenir. Entre los años 1940-1943, el grupo de pintores conoce a López Antay y difunde su obra entre turistas nacionales y extranjeros. Esta nueva clientela apreciaba los objetos, aunque por su carácter estético. El cajón San Marcos, objeto ritual, se convirtió en un retablo con carácter decorativo (Sabogal Wiesse, 1979:41). José Sabogal había estado en Ayacucho por primera vez enviado por la Escuela de Bellas Artes de Lima en 1930; volvió en 1947 con el objetivo de recoger

piezas de arte popular y fotografiar las iglesias del periodo virreinal. En una entrevista realizada ese mismo año se le pregunta a Sabogal sobre las piezas para un futuro museo que se crearía en Ayacucho; el pintor le sugiere: “(...) recoger aquello que a poco puede industrializarse, olvidando el valor y la fisonomía que les supo imprimir el alma colectiva” (“Con el maestro”, 1947: 9). Sugiere así Sabogal que el área de las artes populares antiguas del proyectado museo podía ocuparse con la platería, la talla de madera, la piedra de Huamanga y la textilería virreinal. El presente estaría representado por los retablos, la pintura popular, los mates, ceramios y muestras de filigrana. En lo referente a los objetos de arte popular para el nuevo museo, Sabogal sugirió los ceramios que se fabricaban en el caserío de Moya del distrito de Quinua.

Otro importante difusor y descubridor de los objetos de arte popular fue Enrique Camino Brent. En un viaje al pueblo de Santiago de Pupuja, en 1937, Camino Brent encontró el toro de Pucará⁴⁶, y se encargó de difundirlo entre en los círculos intelectuales de la capital. Frente a la crisis manufacturera, los artesanos elaboraban toros carentes del trabajo tradicional que eran exhibidos en las ferias de julio y de Pascua Florida; aunque el público consumidor iba a ser otro, el pintor encargó a los artesanos que fabricaran el toro tradicional que realizaban para sus fiestas devocionales (Arguedas, 1956:244). Este es un interesante ejemplo de cómo Camino Brent rescató un objeto popular que conservó sus características tradicionales, aunque redefinió su funcionalidad; ya no se trataba de una pieza vinculada a la marcación del ganado sino que ahora cumplía una agregado estético, se convertía en un objeto museable. El propio artista elaboró *chúas* de acuerdo a la técnica tradicional (Fig. 39).

⁴⁶ “El ya internacionalmente famoso “torito de Pucará”, era desconocido en Lima, cuando Camino Brent visitó a los alfareros que lo producen en la aldeas próximas a la estación del ferrocarril de Pucará, en 1937”. (“Notas Necrológicas”, 1960:298).

En 1953 José Sabogal viajó a Trujillo, donde visitó el Museo de la Universidad de la ciudad. Encontró allí telas pintadas por los antiguos *yuncas* que motivaron sugiriera una posible muestra denominada “pinturas sobre tela de los artistas abstractos del antiguo *Chimor* (siglos XII al XVI)”. Es importante mencionar que para entonces, el ingreso a las nuevas corrientes de un arte universalista, propugnado por Ricardo Grau y los independientes a partir de 1937, motivaría que el grupo se acerque al lenguaje moderno a partir de los motivos del arte del Perú Antiguo. Así, al buscar Sabogal una muestra de arte antiguo peruano *abstracto* propone que el arte propugnado por los *modernos independientes* ya se había dado en el *local y desfasado* Perú hace muchos años.

3.5 Exhibiciones

Acaso una de las exhibiciones más representativas del IAP fue la primera, en octubre de 1946, que presentó una muestra de platería peruana. Enseguida se inauguró una siguiente exhibición de arte popular en los altos del edificio (Sabogal Dieguez, 1946: Carpeta 11, folio 61) a cargo de Alicia Bustamante y Elvira Luza. La revista *Cultura Peruana* publicó fotos de tres piezas de dicha exhibición (“Exposición de arte”, 1946:s/p). De mayor envergadura fue la apertura de la sala permanente el 30 de diciembre de 1948, base del futuro Museo de Artes Vernaculares proyectado por Sabogal. La sala comenzaba con las piezas típicas del período de transición: tapices, jergones y keros coloniales. “La evolución artística popular partiendo del conflicto histórico es el contenido del Museo. Algunas piezas de arte del campo indio típicas y del campo hispano básicas figuran como antecedentes de las artes populares peruanas modernas” (Sabogal Dieguez, 1949: 8).

El 12 de junio de 1953 se inauguró la muestra de ochenta y un keros (Fig. 40), la mayoría de ellos pertenecientes al señor José Orihuela Yábar, del Cuzco⁴⁷. *El Comercio* informó de la relevancia del evento debida a la cantidad de keros incaicos y virreinales en exhibición. Se clasificaron en tres grupos: escultóricos, tallados en forma de cabeza felina (destacan los números 15 y 17 del catálogo) y llanos (“Se inauguró” 1953b: 3) (decorados en forma simple, la mayoría en rojos sobre fondo negro con figuras sencillas de flora y fauna). Ese mismo año se inauguró la exposición *Pancho Fierro* con veinte estampas del pintor y su retrato pintado por Nicolás Palas en 1888⁴⁸. Esta muestra tenía la condición de permanente como homenaje al artista que supo caracterizar las costumbres del Perú.

En la primera semana de enero de 1958 se realizó la exposición Amazónica presentada por el IAP. Se exhibió una nutrida colección de piezas, objetos y utensilios pertenecientes a los indios *cashinahuas*, *huitotos*, *campas*, *capanahuas*, *aguarunas*, *shapra*, *amuesha* y los *mashcos* (“Exposición”, 1958: s/p).

Podemos observar que el IAP pudo dar sentido al arte mestizo peruano a través del Museo Nacional de la Cultura Peruana, espacio que permitió coleccionar, investigar, exhibir y pintar a la acuarela los objetos de arte popular. Esta última modalidad de estudio será desarrollada a continuación.

⁴⁷ Para la muestra de keros participaron: La colección Dr. José Orihuela Yábar (70 piezas), el Museo Nacional de la Cultura Peruana (4 piezas), Luis E. Valcárcel (1 pieza), Malcon Burke (1 pieza), Enrique Camino Brent (1 pieza), Consuelo Casós de Wagner (2 piezas) y Manuel Valle (2 piezas). (Sabogal Dieguez, 1953b, Carpeta 13, folio 53).

⁴⁸ Tanto las 20 acuarelas como el retrato de Pancho Fierro pintado por Palas fueron entregados al IAP procedentes del Museo Nacional por orden de la dirección. (Blas y Castañeda, 1956: 99-105). Cinco de las 20 acuarelas fueron vendidas por Emilio Gutiérrez de Quintanilla al Museo Nacional en 1919. Para ese entonces el Museo Nacional sólo tenía 18 acuarelas de Fierro. De las cinco acuarelas vendidas una representaba la saya y manto, otra era la saya de carro llamada orbegosina, la tercera era sobre le baile el Ondú, la cuarta era la caricatura del Dr. Solari y la quinta es una caricatura de Francisco de Paula González Vigil. (Gutiérrez, 1921: 121-122).

Capítulo IV

Las acuarelas del Instituto de Arte Peruano

Es conocido que dentro del trabajo realizado por José Sabogal y sus discípulos destacaron las acuarelas⁴⁹, témperas y dibujos a tinta. Este trabajo del IAP intentaba rescatar a través de la acuarela, los motivos más representativos de los objetos de arte tradicional, con el propósito específico de utilizarlas posteriormente como objeto de estudio. De esta manera empezaron a reproducirse de manera integral y en detalle mates, keros, cerámica, retablos, trajes, juguetes e imaginaria⁵⁰. En ello participaron José Sabogal, Julia Codesido, Teresa Carvallo, Camilo Blas, Alicia Bustamante y Enrique Camino Brent.

El archivo de las acuarelas del IAP está conformado por doscientas tres acuarelas (ver anexo 1); las del traje tradicional peruano suman setenta y siete⁵¹ y constituyen la mayoría, de ellas Codesido realizó cincuenta y siete, y José Sabogal nueve. Además de éstas, Sabogal realizó un dibujo y una tinta con escenas de mates y keros. Aunque no está presente en el traje peruano, Enrique Camino Brent representó once rostros con pintura facial de la selva peruana.

⁴⁹ La técnica de la acuarela ya había sido realizada en la plástica peruana en el siglo XIX por viajeros como Bonafie, Angrand y Rugendas. También fue utilizada por Pancho Fierro en la representación de sus tipos costumbristas. Para inicios del siglo XX la acuarela se hizo presente en las caricaturas que aparecieron en las revistas ilustradas del período. Destacaron en un primer período Francisco Gonzáles Gamarra y Julio Málaga Grenet en *Variedades*. Para la década del XX destaca Jorge Vinatea Reinoso en la revista *Mundial*.

⁵⁰ En el Museo Nacional de la Cultura Peruana existen 62 piezas de arte popular peruano que fueron tomadas como referentes para la realización de acuarelas, tintas y dibujos. Entre las piezas tenemos cerámica, mates, juguetes, keros y retablos. Otros referentes de las reproducciones de piezas pertenecieron a colecciones privadas de los propios pintores. Éste fue el caso de la colección de Alicia Bustamante, Enrique Camino Brent y Julia Codesido. También existen acuarelas que fueron inspiradas en piezas de colecciones particulares como la de la familia Orihuela, del Cuzco.

⁵¹ En el traje tradicional también participó Camilo Blas con nueve acuarelas. Otros artistas que participan son Carvallo y Bustamante, cada uno con una pieza. Existen dibujos previos realizados a lápiz por Codesido para las acuarelas con traje, éstos suman cuarenta bocetos. Y como parte de los encargos oficiales, en los que se solicitaron copias de las composiciones originales del traje peruano, se cuenta con veinticuatro acuarelas, de las cuales once son realizadas por Sabogal y trece por Codesido. (Ver anexo 1).

La preferente cantidad de cuarenta y cinco acuarelas de mates⁵² y treinta y dos representaciones de keros⁵³, sumados al traje tradicional peruano, son evidencias del proyecto ideológico del arte mestizo. Ellas forman la mayoría, a la que debe sumarse una acuarela sobre imaginería y doce de juguetes, todas pintadas por Codesido. En estas trece acuarelas no es posible detectar la carga ideológica que caracteriza el proyecto mestizo en arte; carecen de un proceso histórico que las relacione con el arte del Perú Antiguo. También constituyen minoría las trece sobre retablos⁵⁴ y las nueve de cerámica⁵⁵; entre éstas, el Torito de Pucará entraba en el discurso del mestizaje en arte, sin embargo no fue adecuadamente caracterizado. A pesar de ello, creemos que la publicación *El Toro en las Artes Populares* y los dibujos que lo ilustraron son parte del interés del grupo por el toro en su componente mestizo. Por último, tenemos dos representaciones de telas pintadas del Perú Antiguo, una realizada por Bustamante y otra por Codesido.

Las primeras acuarelas pintadas por el Instituto se dieron después de los primeros viajes de sus miembros, entre enero y junio de 1948. Ya reunidas cuatrocientas ochenta y tres piezas de diferentes materiales procedieron a pintar los ejemplares más significativos (Sabogal Dieguez, 1948b: Carpeta 11, folio 46). En diciembre de ese año llegaron al IAP piezas de keros destinadas a una muestra. Eso propició que los miembros del Instituto empezaran a pintar los keros más importantes con la finalidad de estudiarlos (Sabogal Dieguez, 1953b: Carpeta 13, folio 53). Para Sabogal, el taller de calcos y reproducción de piezas en bulto como rama del museo era de indiscutible utilidad en el

⁵² Veintiún acuarelas de mates son de la pintora Julia Codesido, seguida por Teresa Carvallo con diecisiete, continúan cuatro de Alicia Bustamante, dos de Camilo Blas y una de Enrique Camino Brent.

⁵³ Los keros suman treinta y dos; Codesido mantiene la mayor cantidad con diecisiete, Carvallo seis, Bustamante tres, Blas cuatro y Camino Brent dos.

⁵⁴ Dentro de las acuarelas de retablos tres son de Blas, nueve de Codesido y una de Bustamante.

⁵⁵ De las acuarelas de cerámica, tres pertenecen al pueblo de Quinua en Ayacucho, una realizada por Codesido y dos por Carvallo; cinco pertenecen a Santiago de Pupuja en Puno, una de Carvallo y cuatro de Codesido y por última una cerámica de Cajamarca que pertenece a Carvallo.

camino al conocimiento y difusión del arte popular. La salvedad se encuentra en el tratamiento de la cerámica, para la que Sabogal sugería el trabajo en yeso, evitando el quemado y pintado que hubieran producido una réplica (Sabogal Dieguez, 1952: Carpeta 13, folio 49).

Así, en 1953 no sólo pintaron las piezas del señor Orihuela sino que hicieron pinturas y dibujos ampliados de retablos y cruces ayacuchanas⁵⁶. En 1954 se pintaron estudios y dibujos en detalle de los mates del alto y bajo Mantaro. Se estudió la diferencia de técnicas y su procedencia. Se continuó con los dibujos de keros, retablos y cruces ayacuchanas.

El trabajo de la colección gráfica del IAP está inserto en el estudio del arte mestizo peruano como expresión de un proceso continuo. Es por ello que los objetos de arte popular que tuvieron preferencia fueron los que por sus características formales evidenciaban la continuidad del proceso histórico; además, debían ser aquellos que por su calidad artística o fragilidad debían ser trasladados a la acuarela para el posterior estudio de sus formas (Sabogal Dieguez, 1951c: Carpeta 11, folio 20)⁵⁷. Otro objetivo importante fue difundir el arte peruano mestizo en folletos ilustrados (Sabogal Dieguez, 1948b: Carpeta 11, folio 46). La abusiva orden del Director de Educación Artística y Extensión Cultural de realizar representaciones del traje tradicional peruano para los colegios e institutos de la República hizo que Sabogal aclarará la diferencia entre pintar acuarelas con fines investigativos y la constitución de un centro de calcografías:

⁵⁶ No se han encontrado dentro de la colección de acuarelas representaciones de cruces realizadas por Sabogal y su grupo aunque los documentos indiquen lo contrario.

⁵⁷ Años después, la pintora Luisa Castañeda dice sobre este punto “continuar con el dibujo y pintura de reproducciones de mates, retablos y demás piezas de arte popular que por ser de material deleznable pueden desaparecer”. (Castañeda, s/f, Carpeta 13, folio 13).

(...) la dirección de entonces, entendiendo que el Instituto a mi cargo, era algo así como un taller de reproducciones, nos hizo el pedido de otras series más para decorar las unidades escolares. Accedimos pero le hicimos notar que la finalidad del Instituto no era esa, y le indicamos la conveniencia de editar en color esas estampas, con lo cual habríase obtenido la reproducción por medio mecánico y en cantidad que fuera necesaria para distribuirla en los centros de enseñanza.
(...) desvirtúa la finalidad del Instituto de Arte Peruano, reduciéndolo a la categoría de taller de reproducciones (Sabogal Dieguez, s/f: Carpeta 12, folio 130).

La mayor cantidad de acuarelas de la colección del IAP pertenecen a la copia de los motivos de mates tanto de la zona del alto y bajo Mantaro. Ésta se formó sobre la base de las colecciones particulares de Alicia Bustamante y Enrique Camino Brent⁵⁸. El mate, utilizado desde Huaca Prieta y permeable a nuevas formas hispanas como el cuerno español, era expresión elocuente de la continuidad temporal, una prueba para que Sabogal y su grupo legitimaran su idea del arte mestizo como nueva narrativa de identidad peruana, basada en el arte popular (Sabogal Dieguez, 1945: 106).

Las ilustraciones de Sabogal en *Amauta* que figuran en el primer artículo escrito por el pintor serían retomadas por la pintora Julia Codesido en las acuarelas hechas para el IAP. Es el caso del dibujo de la festividad en Huanta en el que se observa una ronda y un arpista dentro de ella, una mujer al costado izquierdo invita a beber (Fig. 41). En una imagen que destaca por la diversidad de tonos de marrón, Codesido ha representado la escena, aunque agregándole una pareja de hombres peleando en el costado derecho; en el fondo ha desarrollado motivos vegetales y ha delimitado la escena con dos franjas horizontales con elementos decorativos (Fig. 42). El otro dibujo de Sabogal para *Amauta* representa tres mujeres que levantan las manos llevando un chal (Fig. 43). En *Bailarinas*, la pintora ha representado el mismo motivo, aunque ha agregado a una mujer más; ha sintetizado las formas estilizándolas y pintándolas en color rojo indio sobre un fondo naranja. También ha eliminado la prenda que llevaban en la mano (Fig.

⁵⁸ Según Luisa Castañeda, Alicia Bustamante y Enrique Camino Brent fueron los primeros que se interesaron por coleccionar mates burilados. (Delgado, 1974: 18).

44). Estas ilustraciones al igual que las que aparecen en las portadas se convierten en las primeras evidencias compositivas referenciales en donde el mate caracteriza el estudio que hizo Sabogal del arte mestizo.

Las acuarelas de los keros destacan por su calidad artística; fueron realizadas a color, basadas en piezas del señor Orihuela. La mayoría se encuentran pintadas en su totalidad. Bustamante, en un trabajo sobrio y sintético, representó el *Kero N° 2 incaico* (Fig. 45). Las realizadas por Camino Brent destacan por utilizar un empaste cargado y revelan que, al igual que Bustamante, la técnica que más se acomoda a su obra artística era el óleo; es el caso *Kero Post Inca Desfile de Guerreros selváticos* (Fig. 46), en el que se representan tres guerreros con tocados de plumas. Es interesante notar como se utilizó el rojo indio alternado sobre un fondo negro y un horror al vacío propio de la copa (Fig. 47) que sirvió de modelo inicial, ubicado en el Museo Inca de la Universidad del Cuzco.

Para la década del 50, siguiendo el camino emprendido por el IAP, el mismo Sabogal realizó una serie de acuarelas con diseños de keros pintados; éstos incluían la representación de escenas agrícolas, brindis y tocapus. La serie se encuentra en la ciudad del Cuzco y fue obsequiada por el pintor a una familia cuzqueña (Flores, Kuon y Samanez, 1998: 275). No existe dentro del Instituto acuarelas en las que el maestro se base en objetos de arte popular; esto se debe a que se inclinó por realizar traje peruano. A ello se debe la importancia de esta serie que da cuenta de la preferencia del artista por el kero como arte mestizo peruano. En las acuarelas de Sabogal se evidencian las similitudes técnicas y formales - la presencia del rojo indio y los personajes esquemáticos- compartidas con las acuarelas de Teresa Carvallo y Julia Codesido (Fig. 48).

4.1. El color de la cerámica del Perú Antiguo en las acuarelas del IAP

Sostenemos a lo largo de este trabajo que el arte del Perú Antiguo era un puntal del discurso del mestizaje artístico, su investigación resultaba indispensable. La historia y la arqueología serán herramientas fundamentales en el análisis de dicho legado. En este sentido, el estudio del color en la cerámica será un recurso investigativo importante, volcado en acuarelas de mates y keros en la obra de Julia Codesido, y en cuadros alegóricos pintados al óleo por José Sabogal.

La publicación del *Muestrario de Arte Peruano Precolombino* (1938), ubica dentro del propio IAP el inicio del estudio del color a través de la cerámica. En “Colores fundamentales de la antigua cerámica peruana”, parte de la publicación citada, el IAP plantea seis colores fundamentales presentes en todos los tipos de cerámica antigua (Fig. 49): blanco, negro, ocre amarillo, ocre rojo, rojo indio y gris. Los matices y variantes de estos colores base dependerían de las tierras utilizadas y la calidad de cochura. Basados en la cerámica nazca por ser ésta la más fina, mejor elaborada y la que presentaba los colores más nítidos, se reproducen a la acuarela los seis colores, conservando la mayor fidelidad posible. Esta hoja anónima sobre el estudio del color está asociada a los trabajos que realizó Camilo Blas, en los que al dibujo del ceramio se sumó el reconocimiento y numeración de los tipos de color⁵⁹. Años después, en 1952, Sabogal confirmó la cercanía de los miembros del IAP al estudio de los colores de la cerámica del Perú Antiguo y su respectiva copia: “El instituto de Arte Peruano no podría ensayar formas modernas con la tradicional tónica de los colores antiguos peruanos, ensayo que iniciamos hace algunos años en la Escuela de Bellas Artes y que

⁵⁹ Además de los dibujos de Camilo Blas, el *Muestrario* contó con el prólogo de Valcárcel, con el texto “Ceramografía peruana. Elementos y resúmenes” de Jorge C. Muelle y las fotografías de piezas de arte del Perú Antiguo de Abraham Guillén.

en esta oportunidad podríamos continuarla” (Sabogal Dieguez, 1952: Carpeta 13, folio 48).

El mate burilado también fue utilizado en el estudio del color; su preferente carácter monocromo incentivó a varios de los artistas del IAP a incorporar los colores de los ceramios del Perú Antiguo. Tres acuarelas de Julia Codesido recogen colores sin combinar del *Muestrario*. En la primera un perro y dos aves están delimitados por dos ramas que terminan en flor, provenientes de una especie de venera (Fig. 50). En la segunda acuarela se representa un perro y un ave de perfil acompañados de una planta con flor (Fig. 51). La tercera es el *Yawar fiesta*. En ella, Codesido ha utilizado el ocre rojo y sus matices, tanto para los elementos formales como para el fondo (Fig. 52). En otras acuarelas, la pintora ha preferido dos colores tomados de la antigua cerámica peruana, el rojo indio y el ocre amarillo, el primero como fondo y el segundo para los elementos figurativos. A los trabajos de Codesido, y como ejemplo del uso directo del color de la cerámica del Perú Antiguo en las acuarelas, debemos agregar *Misioneros de la Selva* (Fig. 53) de Ángela Carvallo⁶⁰, en ella el color ocre rojo resuelve las figuras de los misioneros, los indios y las plantas; el ocre amarillo se utiliza como fondo.

Los cuatro ejemplos permiten comprender el sentido de la investigación del color en la cerámica del Perú antiguo y su posterior aplicación en las acuarelas del IAP. Es preciso agregar que los colores fueron matizados teniendo como paleta principal la cerámica antigua.

⁶⁰ Es importante mencionar la participación de Ángela Carvallo en la realización de las acuarelas. Se encuentra ejemplares realizados por ella en el Museo Nacional de la Cultura Peruana, pero existe escasa documentación que la vincule al IAP. Sólo podemos mencionar la nota necrológica escrita por Luis E. Valcárcel en 1967-1968. En ella se refiere su temprana desaparición, así como su incorporación al Instituto, donde contribuyó con su pincel en el archivo pictórico del Museo. (Valcárcel, 1967-1968, p.344).

Quizás el ejemplo que mejor condensa la propuesta del IAP a través del color de los objetos de arte popular es el cuadro alegórico de Sabogal basado en objetos de cerámica tradicional puneña y ayacuchana emplazados sobre un paisaje andino. La representación es delimitada en el sector derecho por una conopa en forma de alpaca de la cultura Inca y una iglesia. Un estudio del boceto del mural (Fig. 54) puede dar algunas luces acerca del trabajo del color, los mismos descritos en el *Muestrario*. Para el personaje central, el toro de Pucará, se empleó el ocre amarillo. Un matiz diluido del ocre rojo se observa en el boceto de la iglesia; el rojo indio se encuentra en los músicos, la conopa y la pequeña loma donde se ubicó el torito. El fondo del cielo y la loma donde vemos a los músicos en plomo; detrás del torito, las lomas sobre las que descansa la iglesia son de color negro diluido. En suma, en el boceto no terminado del mural están presentes todos los colores fundamentales que abarcaban el estudio de la cerámica del Perú Antiguo. La importancia de la presencia de un arte vinculado al Perú Antiguo a través del color constituía para Sabogal la legitimación del verdadero arte mestizo peruano.

El resultado final del boceto implicó variantes, finalmente, acabarían primando los colores marrones (Fig. 55). El mural definitivo, firmado y fechado en 1946, estuvo destinado al norteamericano Truman Bailey, un experto en artesanías que había llegado al Perú en 1943 como Comisionado de la Oficina de Coordinación de Asuntos Interamericanos. El torito de Pucará estuvo marcado por la policromía verde, característica de su manufactura; se mantuvo el rojo indio en la conopa y varió en un matiz en los músicos. La iglesia mantuvo el ocre rojo y se amplió a la loma donde se encuentra ubicada. Para las lomas y los fondos se utilizó marrón, gris y negro. Conociendo la importancia del cuadro, el propio artista se hizo retratar durante el proceso creativo (Fig. 56).

Para entender este mural debemos comprender los objetos desplazados en él como elementos simbólicos. La conopa inca en forma de alpaca colocada en la parte superior izquierda alude a la presencia india del Perú Antiguo. La iglesia con portada y una torre en la parte superior derecha, se asocia a lo español. Aunque colocadas en el fondo del cuadro, ambas representaciones cobran importancia al flanquear al protagonista: el torito de Pucará. El mejor emblema, según Sabogal, del producto del mestizaje artístico presente en una de las tradiciones milenarias en el Perú: la cerámica:

El toro del arte vernacular de la irradiación de Pucará, es la genuina versión de la plástica india. La figura popular del toro en la versión criolla se logra en Ayacucho, en los hornos alfareros de Quinua, Moya y caseríos dispersos de las faldas del Condorcunca (Sabogal, 1949a:15).

En el mismo mural se agregaron los músicos y la conopa de Quinua en el sector inferior izquierdo y derecho. Todos estos emblemas simbólicos del arte popular están pintados a la acuarela por las discípulas de Sabogal, Julia Codesido y Teresa Carvallo. *Torito de Pucará* (Fig. 57), en ocre amarillo, similar al boceto inicial del mural, y *Conopa de Quinua* (Fig. 58), resuelta en el ocre indio, son obra de la primera. La segunda artista tiene en *Músico de Quinua* (Fig. 59) la misma pieza que el artista dibujó en el boceto. Años después, el historiador de arte Francisco Stastny, se basó en los argumentos del pintor, para explicar el desarrollo histórico formal de la conopa inca hasta convertirse en el torito de Pucará actual (Stastny, 1981: 59-62). Esto será ilustrado y explicado por el autor a través de seis fotografías (Anexo 2) en las que se aprecian los cambios formales que experimenta con el paso del tiempo la illa-conopa inca en su metamorfosis al torito de Pucará actual (Tauro del Pino, 2001: s/p).

En suma, el mural alegórico condensó a través de la cerámica, el arte mestizo popular peruano. Y es en el IAP donde se evidenció su importancia al dignificar los objetos tradicionales en una continuidad temporal; el arte mestizo se configura a partir de ellos.

Este cuadro se convierte en un referente obligado que, al igual que el *Garcilaso*, desarrolla en la plástica el pensamiento de Sabogal: el Inca Garcilaso y el arte popular: síntesis y definición de lo peruano.

La presencia del toro en el mural no es un motivo aislado en la obra artística de Sabogal; el toro fue para el pintor un animal emblema y, como tal, presente en varias de sus pinturas. El interés por la alfarería del caserío de Checca, de donde procede el torito, se ve tempranamente en su obra gráfica. Ya en 1927 realizó la xilografía *Indios de Pucará* (Fig. 60). En ella se aprecian dos mujeres que muestran sus artesanías⁶¹. Lo pintó en *Encuentro del Toro y el Puma* (Fig. 61): un paisaje azulado del cual emerge el puma para confrontar a un toro que más que un animal real es el torito de Pucará, la presencia rígida y los cortes en el lomo lo delatan. Se sugiere la influencia y continuidad del Perú Antiguo presente en el ceramio de Checca. En algunos casos el artista prefirió individualizarlo y presentarlo solo, destacando su importancia; es el caso de *Toro de Pucará* (1954) (Fig. 62). En otros casos la forma del animal aparece desprovista de detalles frente a una pareja de hombres de rasgos difusos. Este tipo de representación se vincularía con el proceso traumático que, a los ojos del pintor, significó el encuentro del hombre andino con el toro. Su discípulo Camino Brent, tomando al cronista Garcilaso, diría respecto a esto: “llevóme a verlos un ejército de indios que de todas partes ivan a lo mismo, atónitos y asombrados de una cosa tan monstruosa y nueva para ellos y para mí”⁶². La superioridad del toro, caracterizada en el tamaño y la ubicación, sugiere un intento por divinizarlo frente a los nuevos ojos que lo contemplan (Fig. 63).

⁶¹ El caserío de Checca pertenece al distrito de Pucará, Provincia de Lampa, se encuentra a tres kilómetros al noroeste de Santiago de Pupuja. Sabogal y sus discípulos al adquirir la artesanía de Checca en la estación del ferrocarril de Pucará creyeron que ese era el lugar de su origen. Así nació el nombre de “Torito de Pucará” cometiéndose una confusión. (Spahni., 1966:55).

⁶² Tomado de *Los Comentarios Reales* de Inca Garcilaso de la Vega y reproducido en Camino Brent, Enrique; *La Cerámica popular en el arte peruano contemporáneo*, conferencia del autor en la sociedad Cultural INSULA (Camino Brent, 1958: 12).

Otros animales utilizados como emblema, aunque menos recurrentes, son los camélidos, con referencia a lo andino, y el caballo, a lo hispano. Los tres animales se reúnen en una acuarela titulada *Toro, Sol y Vicuña* (1948) (Fig. 64). Todos los animales dan la espalda al espectador; contrasta el aparente movimiento del caballo (elemento hispano de tránsito) con el estatismo del toro (elemento mestizo peruano) y la vicuña (elemento del Perú Antiguo). La narrativa es la de la continuidad, expresada en el principio y el resultado. La ubicación de los animales -la vicuña en primer plano y el caballo y el toro en segundo plano- permite hacer esta lectura del cuadro. Es indispensable notar el tamaño de los animales, que aumenta progresivamente de la vicuña al toro (extraña que un caballo sea más pequeño que un toro). El toro es de color ocre amarillo, en clara referencia a los colores de los ceramios del Perú Antiguo –reiteración de la continuidad histórica andina. La referencia al toro como un animal mestizo esta basado en la teoría de Sabogal en el IAP sobre el arte peruano mestizo visto en una continuidad histórica que iba de la Illa Inca al Torito de Pucara. Esta asociación del toro con carácter mestizo se confronta con otras miradas sobre el mismo animal que es vinculado con lo hispano, esto lo vemos en *Yawar Fiesta* (1941) primera novela de José María Arguedas la cual está basada en un relato donde vemos la confrontación del toro (elemento hispano) con el cóndor (elemento andino) en ella se amarra el ave en el lomo del mamífero en clara referencia la inversión de los mundos (Arguedas, 1977).

El caballo como animal identificado con lo hispano, fue pintado al óleo en un ceramio vidriado de arte popular. Julia Codesido lo representó en *Caballo Verde* (1954) (Fig. 65), aludiendo a una pieza de Checca Pupuja de Puno. También Teresa Carvallo recurrió a la cerámica de Ayacucho en *Caballo* (Fig. 66). Estos casos dan cuenta de la

proximidad del grupo al arte popular; los estudios no se circunscribieron a la acuarela, sino que fueron llevados al gran formato pictórico: el óleo.

Los óleos de Sabogal dotaron a los objetos de arte popular de un cargado contenido simbólico. Así, *Los Reyes Magos* (1953) (Fig. 67), cuadro que fue elegido por el artista para tomarse una fotografía (Fig. 68). El contenido difuso de la obra aludiría probablemente a la desaparición de las piezas tradicionales debido a la modernidad. Se observa la “bomba H” -arma moderna de destrucción masiva-, un misil en posición ascendente al centro entre los Reyes Magos, al lado izquierdo, el misil en posición descendente y la mancha del hongo de humo y gas –en alusión al efecto destructor de las bombas lanzadas en Hiroshima y Nagasaki. Acaso estamos frente a la preocupación del artista por preservar las artes tradicionales en un país que busca ser moderno sin importarle sus raíces.

Otro cuadro que ingresa en el terreno alegórico es *Figuras de madera y arcilla* (1954) (Fig. 69). Sobre un fondo azul, el toro de Pucará –segundo plano, en el lado izquierdo- comparte escena con juguetes tradicionales de Huancayo -primer plano, en el lado derecho.

También Codesido hizo acuarelas de los juguetes para el IAP; en algunos casos las figuras coinciden con las mismas formas utilizadas por Sabogal, tal como lo observamos en *Juguetes de madera* (Fig. 70); Este diálogo entre las acuarelas del IAP y los óleos alegóricos de Sabogal o las pinturas de Codesido, Carvallo y Bustamante pone en evidencia que no sólo se trató de reproducciones de estudio. Los objetos de arte popular como definitorios del arte mestizo peruano constituyen en sí mismos temas a

escoger en la pintura artística, sea acuarela u óleo, del grupo. Es claro el interés ideológico por elaborar una narrativa mestiza.

La propuesta de mestizaje que hemos venido esbozando no incorpora a la Selva. En la muestra de 1937 de la Sociedad Filarmónica Sabogal, incluyó seis impresiones de la Selva (Castrillón, 2001:38). Sin embargo, este tema es minoritario en las acuarelas del IAP pues no se ajusta a la conceptualización del arte mestizo defendido por los artistas. Dentro de las excepciones se incluyen seis acuarelas de personajes de la selva y una de dos muñecas realizadas por Julia Codesido, y once rostros con distintos tipos de pintura facial de la Selva, realizados por Enrique Camino Brent; en ellos se reproducen los rostros de hombres (Fig. 71), mujeres (Fig. 72) y niños (Fig. 73). Fuera del mensaje ideológico del maestro, estas acuarelas de Brent fueron soportes infográficos de una muestra realizada en el MNCP como parte de una exploración en el Amazonas peruano.

4.2. Continuadores de Pancho Fierro: El traje peruano

Para los miembros del Instituto, Pancho Fierro fue el primer artista peruano. A través de la acuarela, Fierro había caracterizado los tipos y costumbres de la población limeña: estudiantes de los colegios, tapadas, clérigos, monjas, religiosos e indios...personajes individualizados en sus trajes distintivos. Estas imágenes se convertirían posteriormente en las fuentes directas del imaginario costumbrista de la plástica (Majluf, 2001). José Sabogal tomó a Fierro como la síntesis del artista peruano.

Basado en el *Retrato de Pancho Fierro* pintado por Nicolás Palas (Fig. 74), Sabogal lo retrata en una xilografía (Fig. 75); tiempo después lo buriló al interior de una escena costumbrista (Fig. 76). Si Garcilaso representó el comienzo de la mezcla de lo indio y lo europeo, Fierro era la sumatoria de mezclas de lo que denominó *planteles acriollados*. Al incorporar a Fierro como producto del mestizaje se incluía la vertiente negra del

Perú, ampliando de esta manera el concepto del mestizaje visto en el arte popular a través de lo indio y español.

Desde el siglo XVII hasta el XIX se registran antecedentes relacionados con láminas de tipos y costumbres, oficios ambulatorios y trajes nacionales⁶³. De acuerdo con Majluf, las bases formales de Pancho Fierro se encuentran en estas tradiciones (Majluf, 2001). La misma composición para pintar a los personajes fue asumida por Sabogal, Codesido, Blas y Bustamante cuando realizaron la relación del traje tradicional peruano (Fig. 77). En todos los casos se trató de series de figuras aisladas sobre un fondo casi abstracto o escuetamente sugerido.

Los inicios del costumbrismo en el Perú tienen como antecedente la serie a la acuarela de tema peruano realizada por el Obispo Jaime Martínez de Compañón, a fines del siglo XVIII. Según Natalia Majluf, el primer pintor de tipos costumbristas en el siglo XIX fue el quiteño Francisco Javier Cortés. La autora atribuye a Cortés la serie *Barber*, la más antigua que se conoce acerca de tipos limeños en *gouches* de ocho figuras fechados entre 1825-1826.

Los pintores agrupados con José Sabogal se propusieron ser los *Fierros* del siglo XX. Seguirían el mismo formato compositivo, es decir, personajes individualizados. Dentro de los antecedentes directos del estudio del traje popular peruano se encuentran los trabajos de pequeños maniqués realizados por la artista belga Margot Schmidt. Estos

⁶³ Los primeros antecedentes de figuras individualizadas a la acuarela están presentes en la representación de un Emperador Inca y su esposa por Diego de Ocaña, ca. 1607, Biblioteca Universitaria de la ciudad de Oviedo (Cummins, 2004: 558). Los tipos y costumbres en colecciones de láminas es parte de un fenómeno común en varios países a mediados del siglo XIX. En América Latina destaca la serie de tipos de César Hipólito Bacle en Argentina, de Claudio Linati en México, Ramón Torres en Colombia, de José Cándido Guihobol en Brasil o de Juan Agustín Guerrero en el Ecuador; todas estas serie retratan a sus respectivas sociedades como fuentes de inspiración. El género estuvo ligado a la literatura de viajes. Por otra parte la serie de tipos populares y pregoneros del comercio ambulatorio aparecieron en las principales ciudades europeas a partir del siglo XVII. (Majluf, 2001: 11-13).

maniquíes⁶⁴ comprendían un estudio del vestido peruano que abarcó el Perú Antiguo, el Virreinato y la República. Los modelos eran siluetas en madera, siguiendo las líneas de los dibujos previos hechos por la artista (Fig. 78, 79 y 80). Estaban diseñados, coloreados, esmaltados y clasificados en el tiempo. La artista había reunido medio centenar de siluetas y preveía hacer más modelos. Estas obras fueron adquiridas por el Ministerio de Fomento para que formara parte de una muestra en Nueva York y San Francisco (Raygada, 1938: 4). Tiempo después, en 1941, la Sra. Schmidt exhibió los bocetos en acuarela de los maniquíes en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano en el día de las Américas. Luego de la muestra, las acuarelas fueron destinadas a la Unión Panamericana de Washington y, posteriormente al Museo de Arte Moderno de Nueva York (C.R, 1941: 4).

Las acuarelas de Margot Schmidt tuvieron los mismos esquemas compositivos de los trabajos que realizaron Sabogal y su grupo una década después. Es interesante observar que se trataba, como en los tipos costumbristas de Fierro y luego los del IAP, de imágenes de personajes individualizados y ausencia de fondo; resultan irrelevantes los rasgos fisonómicos reales, detalle que fue puesto en evidencia en el artículo que los comenta. La continuidad del traje, desde el Perú Antiguo hasta la actualidad de la artista, informa de la periodicidad histórica que abarcó; en contraste con las acuarelas del vestido tradicional peruano que, con contadas excepciones⁶⁵, representaron trajes del pasado.

Debemos destacar que desde la perspectiva de Sabogal, la vestimenta peruana había sido enriquecida por la influencia del traje español, lo que permitía incluir al traje en el proyecto mestizo del arte, como había sido hecho con los objetos de arte popular y la arquitectura de Cuzco y Arequipa. Así, en la propuesta de Schmidt se ponía en

⁶⁴ Inspirados en los textiles Paracas del Museo Nacional, la galería de los virreyes, las acuarelas de Pancho Fierro, los daguerrotipos del siglo XIX. La artista había consultado los relatos de los viajeros y cronistas coloniales. (Raygada, 1938: 4).

⁶⁵ Me refiero a la representación de la tapada por Julia Codesido.

evidencia las variaciones surgidas en el traje peruano en el proceso histórico con la influencia hispana: “A todo ello cabe agregar las variantes en que el traje de los indios empieza a admitir injertos españoles, lográndose tipos muy curiosos con esa mezcla sui generis” (Raygada, 1938: 4). Otro antecedente para el tratamiento del traje peruano se rastrea en 1947, en los muñecos y maniqués con trajes populares peruanos realizados bajo el asesoramiento de la pintora y maestra Leonor Vinatea, por encargo del Director de Educación Técnica. Esta serie fue expuesta en la feria del Campo de Marte en 1949, y luego ingresó al MNCP (Arauco, 1978, s/p). Hay que mencionar que se trataba no sólo del registro gráfico de las vestimentas sino de su estudio. En 1952, en el IAP se inician los dibujos de los trajes típicos peruanos con el propósito de investigar sus características.

Para estudiar el traje peruano se hizo uso de la fotografía. Será Abraham Guillén quien acompañe a los integrantes del IAP en los viajes al interior y registre los motivos de arquitectura y las costumbres de los pobladores. Para el cuarto trimestre de 1951, Sabogal informó que se habían elaborado bocetos de los trajes típicos peruanos y se seguía investigando la costumbre del vestido peruano coordinando con el departamento fotográfico del Museo (Sabogal Dieguez, 1951c, Carpeta 11, folio 20). Será a partir de las fotografías de Guillén que Codesido y Blas realicen sus acuarelas de trajes tradicionales peruanos; éste es el caso de *Músico de Puno* (Fig. 81), en la que se observa un músico tocando la quena. La fuente fotográfica se encuentra en *Músico de Puno* (Fig. 82), perteneciente al archivo Guillén. En este caso aparecen dos músicos tocando la quena pero la artista, ha escogido al personaje de la derecha; la disposición de la figura y los detalles del traje se reproducen en la acuarela, con la diferencia de la simplicidad en el rostro, propio del estilo de la artista. En el caso de Camilo Blas

pudimos identificar la acuarela *Indumentaria de la danza de Los Maichiles* (Fig. 83), inspirada en la fotografía *Los Maichiles Cajamarca* (Fig. 84). El pintor tomó al personaje central de los tres que aparecen en la fotografía. Aunque las características de la indumentaria son iguales a la fotografía, el rostro difiere.

Otra acuarela en la que el pintor utiliza la fotografía de Guillén es *Indumentaria de indio Cajamarca* (Fig. 85 y 86). Blas destaca en el trabajo del correcto dibujo en las acuarelas del IAP, se compara y asemeja a muchos de los trabajos realizados por Sabogal para el mismo Instituto. ¿Por qué no pudo representar las facciones del rostro del personaje de las fotos? Acaso porque la importancia de estas acuarelas no radicaba en la copia fiel del rostro, sino en la representación del traje.

Tanto en las acuarelas del arte popular como en las de los trajes tradicionales, cumple un lugar destacado Julia Codesido, quien, por su amplia obra, es el miembro más visible del IAP (ver anexo 1). Abundan sus bocetos de trajes: *Los hermanos del Señor de los Milagros* (Fig. 87), concluido en la acuarela con el mismo título (Fig. 88), y *Las tapadas* (Fig. 89 y 90) en la que la influencia de Fierro es notable. Fue Codesido sin lugar a dudas quien llevó a independizar la acuarela del objeto de arte popular. El estilo sintético y sobrio y su manera de afrontar la pintura contradecía el supuesto de copiar la pieza. Cinco supuestas reproducciones de mates revelan a la artista comprometida con su propio estilo. Recurre al cambio del color en *Indio con Llamas* (Fig. 91) y a la síntesis de las formas en *Escena de Herranza* (Fig. 92), aunque con cierto abigarramiento en la escena. Destaca al colocar personajes estilizados y sinuosos en *Encuentro de Toros* (Fig. 93) y, por último, incurre en poner insectos gigantes alternados en una escena costumbrista de músicos (Fig. 94).

Acuarelas que destacan en calidad artística son *Mate escena de árbol* (Fig. 95) de Alicia Bustamante y *Carnaval de Ayacucho* (Fig. 96) de Camilo Blas. Mientras la primera es en tonalidades naranjas y esmerado trabajo de los detalles, la segunda tiene muchos elementos figurativos. El trabajo de José Sabogal y Camilo Blas se caracterizó por compartir el mismo acabado técnico en el perfeccionamiento del dibujo. Esto se observa si comparamos, *Mestiza de Cajamarca* de Blas (Fig. 97) con la *Cotuncha* de Sabogal (Fig. 98). Aunque es preciso distinguir que la pintura de Blas recurre al uso de colores con tonalidades cálidas y transparentes, como la acuarela titulada *El Inca* (Fig. 99), en la que destaca el uso de tonalidades pasteles. Para el traje peruano, Codesido recurrió al dibujo estilizado y los colores fuertes. La artista sintetizó el contenido de sus figuras; ejemplo de ello es *Cholita de Arequipa* (Fig. 100), *Unco de Paucartambo* (Fig. 101) e *Indio Campa, Chanchamayo* (Fig. 102); esta última inspirada en una fotografía de Guillén (Fig. 103) -una de las pocas acuarelas donde la selva peruana es sujeto de interés.

4.3 ¿Y nosotros somos artistas?

Es importante analizar la postura de Sabogal y su grupo frente al vínculo con el arte popular y el distanciamiento a la modernidad. Al reconocer, en la década de 1930, en el creador popular al verdadero artista peruano, Sabogal y sus discípulos generaron una actitud ambigua frente a su propio aprendizaje académico y la influencia europea.

Si bien ellos habían admirado la carga cultural de los mates, keros y cerámica vinculados con el Perú Antiguo, asumían sin embargo su educación plástica europea, lo que los colocaba como simples observadores del objeto plástico popular entendido

como *arte peruano*. ¿Encontrarían un camino viable para insertar su trabajo de artistas con la propuesta de un arte peruano? La respuesta es compleja.

Cuando Enrique Camino Brent redactó sus *Resúmenes del Curso de Introducción al Arte* (1958) para la Universidad de Huamanga, sostuvo que dentro del enrevesado desarrollo del arte peruano existen dos grupos de artistas, el formado en un ámbito erudito y el que lo es en el ámbito popular:

De este mestizaje que se gesta lentamente se desprenden dos aspectos bien marcados durante todo el Virreinato y buena parte de la República: el aspecto erudito y el popular. Este periodo de gestación bien puede calcularse en cuatro largos siglos. La definición de estos dos correspondientes tipos de artistas dependerá de su mayor o menor carácter puro, ya sea hacia lo hispánico o a lo indio. El tipo erudito abarca no solamente al puro español sino también al artista mestizo o americano de raigambre española y con tendencias marcadamente europeas. El otro tipo, el artista popular, es aquel que encierra lo de auténtica permanencia india y que en algunos casos tendrá influencias extrañas a su medio y terminará dando un mestizaje de gran valor artístico y diferente al racial (Camino Brent, 1959: 1).

Si Camino Brent consideraba *erudito* al artista que seguía las tendencias europeas, éste resulta ser el lugar de sí mismo y de los demás pintores del grupo *indigenista*. Esta vía les permitía encontrar un lugar dentro del desarrollo plástico local y no los alejaba, como meros espectadores, de los verdaderos artistas populares. Quienes se habían formado en el aprendizaje plástico europeo se ubicaron dentro de la influencia artística traída por España. Esta influencia española no era extraña en el caso de José Sabogal y Enrique Camino Brent -el primero pudo reconocer la influencia española en América a través de la imaginería y la arquitectura serrana. Es importante entender las constantes referencias de María Wiese al origen español del pueblo de Sabogal. El propio Sabogal, en una entrevista realizada por Alfonsina Barrionuevo, mencionó que la tradición del arte peruano se encuentra en el contenido de sus iglesias:

Vida de siglos en que retienen la fe dentro de sus puertas. Pensad cómo serán sus sacristías. Desvanes de minutos con minúsculas ventanas por donde se filtra el polvo y (...) guardan la tradición de la pintura peruana. Cuadros antiguos y esculturas envejecidas un poco por el tiempo y más por el olvido. Bellas. Pobres. Sencillas (Barrionuevo, 1955: 33).

Se destaca en la entrevista que Sabogal, en su *desván de la imaginería peruana*, resaltaba la influencia española en el arte peruano a través de la imagen. Así las diferencias entre las estilizaciones incas del Sol, la Luna, el rayo y las estrellas y los santos de desván con facciones naturalistas. Para Barrionuevo, el pintor evidenciaba las expresiones distintas de dos civilizaciones, una realista y otra simbólica y metafísica. En la misma entrevista, Sabogal refiere que el choque de ambas culturas dio un tipo *criollo* nuevo de artistas, llamados *los primitivos*. Éstos hicieron uso de las técnicas castellanas para una obra con caracteres propios. Sin embargo, llama la atención que el artista no considere a la escuela cuzqueña, a la que calificó de *talleres de producción iconográfica* (Barrionuevo, 1955). Si bien, dentro de su propuesta, un arte mestizo nacional podría incluir a dicha escuela, prefirió descalificarla. Sus referentes de lo peruano mestizo se establecían en los límites del arte popular, el traje peruano y la arquitectura de Cuzco y Arequipa. Los pintores indigenistas se adhirieron a una de las vertientes culturales, la hispana, sin embargo buscaron en el arte popular la vertiente andina. Cabe concluir que la complementariedad de ambas los hacía reconocerse como artistas peruanos.

En 1956, desaparecido el líder del grupo, las actividades realizadas por el Instituto empiezan a disminuir. El Estado, como homenaje a su fundador, y a pedido del diputado por Cajamarca, el señor Alzamora Valdez (“Acuerdan solicitar”. 1957: 4), cambió el nombre de Instituto de Arte Peruano por Instituto de Arte Peruano José Sabogal⁶⁶. El puesto de jefe del instituto fue ocupado por Luis E. Valcárcel, que en ese entonces tenía la dirección del MNCP. Tiempo después, su cargo de director del IAP sería suspendido. Durante ese período se hicieron pocos viajes de sus miembros al interior del país y las

⁶⁶ El cambio de nombre del Instituto se dio por Resolución Ministerial # 2122 del 28 de febrero de 1957.

publicaciones fueron canceladas. Hay que agregar que los miembros del IAP no fueron renovados, lo que hubiera permitido continuar con sus objetivos. Luisa Castañeda (Fig. 104), en 1957, se convirtió en la última miembro incorporada al IAP por solicitud de Luis E. Valcárcel. Con la muerte de sus miembros los puestos del IAP quedaban vacíos⁶⁷.

Las actividades del IAP se centraron en las autorizaciones firmadas por sus miembros para la salida de obras del país al extranjero. Un acontecimiento importante y de labor educativa fue pintar al Inca, encargo realizado por Camilo Blas, destinado a la difusión en los colegios. La motivación obedecía a la necesidad de la escuela de un modelo del Inca adecuado a la realidad histórica del personaje. Las copias de la imagen se llegaron a imprimir en láminas policromadas en la imprenta Torres Aguirre (Avilez, 1960: Carpeta 12, folio 91).

Muerto el ideólogo, el Instituto tuvo que afrontar el escaso apoyo oficial del Estado. Además, con el fomento de particulares, en el terreno artístico surgieron instituciones llamadas a buscar *la puesta al día* del Arte Peruano. Esta apertura al arte moderno estuvo presente -en un lenguaje poco claro- desde la muestra independiente del 37, encabezada por jóvenes artistas, inicialmente Ricardo Grau y luego Fernando de Szyszlo. Este será el punto de inicio del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), inaugurado un año antes de la muerte de Sabogal, en julio de 1955 (“Se anuncia”, 1955, s/f). Pese a contar entre sus miembros iniciales con José María Arguedas y Elvira Luza, el IAC no realizó exposiciones de arte popular peruano.

⁶⁷ Después de la muerte de Sabogal, siguió la muerte de Camino Brent, el 15 de julio de 1960, y la de Alicia Bustamante el 27 de diciembre de 1968. Los otros miembros del Instituto murieron después de la clausura definitiva del Instituto, en 1973. Es el caso de Julia Codesido el 8 de mayo de 1979, Camilo Blas el 26 de junio de 1985 y Teresa Carvallo el 19 noviembre de 1988.

El IAC se convirtió en el instituto de mayor influencia en el arte contemporáneo peruano (Mujica, 2005: 11); se trató sin duda de una respuesta al IAP y su exclusivo interés por el arte mestizo popular. Pasarían muchos años para que el Estado Peruano reconociera el arte popular –iniciativa que recibió la crítica de los artistas académicos. Nos referimos al premio otorgado en 1974 a Joaquín López Antay, uno de los artistas tradicionales descubierto y defendido por el IAP.

En junio de 1967 se hace evidente la comunión de propósitos con el maestro que, aun muerto, continuaba marcando la directriz del Instituto. Se trata de la historia del mate peruano a través de la exposición de doscientos dibujos que copiaban los motivos desde el Perú Antiguo, el Virreinato y la República. La muestra era realizada por Alicia Bustamante, Ángela Carvallo y Luisa Castañeda (“Especialistas en arte”, 1967: 7). Tres años después, el 31 de julio de 1970, se inauguró otra muestra de mates a cargo del IAP; comprendió todos los períodos históricos, hasta la época actual. Como apoyo museográfico se utilizaron las acuarelas realizadas por años dentro del Instituto: “Se exhibe en ella, además de los propios mates convenientemente colocados en vitrinas iluminadas, sus ampliaciones longitudinales, a la acuarela, enmarcadas y puestas en los muros en relación en esas piezas cuyos diseños reproducen” (Valega, 1970: 2).

Creemos que la última muestra del 70 desvirtuó los objetivos de las acuarelas del IAP al utilizarlas como complemento museográfico. No era éste su fin original. Las acuarelas fueron planteadas como estudios formales del arte mestizo peruano, emprendidos desde la fundación del IAP en la búsqueda del significado de dicho arte.

La artista Luisa Castañeda, discípula joven de Sabogal, continuó en la década del 70 pintando acuarelas, incluso tantas como las que en años anteriores había pintado Codesido. En un estilo bastante sobrio, dejó ejemplos de su capacidad artística. *Escena de Mate* (Fig. 105) es una acuarela suya en la que se representa un ser híbrido de rasgos felinos ubicado en el centro del ramaje. El tratamiento del personaje revela a una artista que destacó en utilizar colores cálidos, el predominio de un buen dibujo y un marcado interés por el detalle. Esta acuarela está resuelta en ocre amarillo resaltado por un fondo negro y tonalidades de gris. Luisa Castañeda también retomaría el estudio del traje tradicional peruano iniciado en el IAP. Su libro *Traje tradicional peruano* (1981) marca el feliz fin de un trabajo emprendido años atrás. Castañeda pudo colocar sus acuarelas – también basadas en las fotografías de Guillén, como *Danza de Puno* (Fig. 106 y 107)- del traje tradicional en el libro. Otro espacio de difusión de sus acuarelas fue el conjunto de sellos postales de 1973, hechos por la casa de Correo y Telégrafos. Se trataba de nueve estampillas de trajes típicos del Perú: entre ellas el vestido de la mujer moche de Trujillo, de la *cotuncha* de Junín y de la *chucupana* de Ayacucho (“Mañana Circularán” 1973: 5).

Ya desde la primera muestra de mates realizada a finales del cuarenta, se utilizaron algunas témperas con representaciones gráficas en grandes formatos longitudinales relacionadas a mates del Alto y Bajo Mantaro. Es el caso del óleo *Escena Campesina* de Julio Camino Sánchez, que se puede observar en la fotografía que aparece en la *Revista del Museo Nacional* (Fig. 108). A partir de dos colores, el rojo indio en las figuras y el crema en el fondo, se pintó una escena descriptiva del trabajo de la herranza (Fig. 109).

Dentro de los trabajos de MNCP hay que agregar la obra de la pintora Rosa Noriega de Saco (Fig.110), realizada durante los setenta; ella, al igual que Castañeda, realizó acuarelas de mates burilados que participaron en la exposición mencionada. La obra de la pintora se define por su carácter decorativo, hechas para ampliar o mejorar en sus detalles una pieza del mate. La artista utilizó el ocre rojo y el fondo negro tal como en *Escena de Mate de Ayacucho* (Fig. 111). Ejemplo de un trabajo paciente es una copia literal del mate con el motivo de los funerales de Atahualpa (Fig. 112).

Podemos fechar el término del IAP el año 1973, como parte de la nueva estructura administrativa. Al cierre del Instituto, Luisa Castañeda ocupó el cargo de investigadora del MNCP (Castañeda, 1976: Carpeta 12, folio 43). Para 1978 se desactivaba definitivamente la oficina del IAP. Las piezas de arte del depósito fueron verificadas según inventario por Norma Cardich (Cardich, 1978: fólder N° 3). El IAP llegaba a su fin y con él un proyecto de peruanizar el arte emprendido desde los veinte por José Sabogal. Uno de los méritos del Instituto fue reconocer el arte popular y salvarlo de su desaparición. Otro, acaso más complejo, fue entender una continuidad temporal en la que el arte mestizo integraba lo antes visto como irreconciliable: las dos vertientes fundamentales que en esos años definían la identidad: lo indio y lo blanco. Si añadimos a ello la inclusión de la vertiente negra ejemplificada en Pancho Fierro y la incorporación de las distintas regiones del Perú a través del estudio del traje, podemos concluir que fue en el IAP y en sus acuarelas donde el proyecto de un arte mestizo nacional se hizo realidad.

Conclusiones

Estudiar el concepto de identidad en la obra de José Sabogal y sus discípulos es entender un proceso formado en los inicios del siglo XX que llevó a la plástica a buscar su correspondencia con la realidad peruana. Podemos rastrear los orígenes de este discurso en el 900, en la búsqueda americanista por crear una identidad diferenciada de la europea. En el Perú, inicialmente se apeló a la nostalgia por el pasado, ya sea el período virreinal o el Perú antiguo. Es el caso del pintor Teófilo Castillo y su tratamiento del paisaje de la sierra peruana.

La búsqueda de identidad, que desde la plástica y la crítica, incentivó Castillo, tiene su correlato natural en la figura de José Sabogal. Sin embargo, la crítica de arte del período, la burguesía limeña y el régimen político pro-indigenista de la patria nueva de Augusto B. Leguía distorsionaron la propuesta peruanista, calificándola de *indigenista*. La investigación probó la errónea adjudicación del término. Se observa, desde la primera muestra de Sabogal realizada en Lima en 1919, la constante búsqueda de una realidad que incorpore lo español y lo indio. El impacto inicial que impulsa dicha búsqueda está en la arquitectura cuzqueña, formada por muros pétreos y paredes hispanas. Desde entonces y hasta 1926, Sabogal se avocará a descubrir el arte popular a través de sus viajes al interior del país. Conocer la experiencia mexicana (1923) será crucial en esta iniciativa.

Entre 1927-1929 se encuentran las primeras aproximaciones a los objetos de arte popular y arquitectura peruana con un claro referente mestizo dentro del imaginario de identidad. Son los años de los primeros acercamientos de Sabogal a los dibujos de la

arquitectura arequipeña, sus grabados xilográficos inspirados en mates y los frisos decorativos tomados de los keros virreinales de la exposición de Sevilla.

Se legitimó el arte popular peruano mestizo a través del Instituto de Arte Peruano. En su primer período (1931-1946) el interés se centró en rastrear los orígenes a través del estudio del arte del Perú Antiguo, con esto no sólo se apeló a la contemporaneidad de lo realizado por el poblador peruano sino que se logró legitimarlo a través de la inserción en un proceso histórico que tenía sus orígenes en el pasado. La conceptualización de identidad de un arte que incorporaba las principales vertientes étnicas peruanas cobraba coherencia. Este arte peruano era el resultado de un proceso de continuidad que se remontaba al Perú Antiguo y se enriquecía con las formas hispanas; el resultado era un arte mestizo: el arte popular.

Será en el IAP entre 1946 y 1956 que el arte popular mestizo será revalorado y adquirido por el grupo a través de sus viajes. Ellos formaron el primer museo estatal de artes populares en el Museo Nacional de la Cultura Peruana. El propio Sabogal publicó investigaciones sobre arte popular. Es el período en que se legitiman dentro de su obra personajes vinculados con el mestizaje, es el caso de Garcilaso de la Vega, hijo de un capitán español y una princesa inca, y de Pancho Fierro, pintor mulato considerado la sumatoria de mezclas del arte mestizo, quien incorporaba la vertiente negra en la propuesta de identidad nacional. El inicio y el resultado en el escritor y el artista respectivamente. Por todos los elementos mencionados aclaramos la propuesta mestiza en el concepto de identidad de José Sabogal y proponemos el calificativo para el grupo de pintura peruana mestiza.

El período entre 1930 a 1956 no se puede considerar como una época de decadencia de la obra de José Sabogal y sus discípulos. En este período se oficializó la propuesta pictórica de Sabogal al obtener, después de la muerte de Hernández (1932), la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Fundar el IAP (1931) es la consecuencia lógica del triunfo de la hegemonía de un arte peruano, circunstancia que se prolonga una década después del Oncenio del Presidente Leguía. Esto circunscribe el ingreso de los independientes en un contexto no oficializado (1937). Después de la salida de Sabogal como director del ENBA (1942), se produjo un efectivo apoyo estatal a su obra al incorporar sueldos y nuevos integrantes (1946) al IAP. Esto también se comprueba cuando vemos que sus integrantes conformaron los jurados del Premio al Fomento de la Cultura, tal es el caso del Premio Baltasar Gavilán y el Premio Ignacio Merino.

La década de 1940, posterior a la salida de Sabogal del ENBA, es un período de asumir las críticas realizadas por los independientes; el regreso al universalismo había limitado al artista y su grupo como *pintores de indios*, calificados por tener un contenido temático, “turístico y anecdótico”. Sin embargo hemos podido entender que se trata del período de madurez de la propuesta estética de un arte mestizo, evidente en el estudio del arte popular realizado desde el IAP. Sus miembros no sólo eran pintores de indios sino ideólogos de nuevos parámetros para ver lo peruano a partir de lo mestizo, identificado en el arte popular. No se circunscribieron a una mirada superficial sino que, a través del estudio de los objetos de arte popular, los pintores buscaron el conocimiento del complejo e interesante desarrollo del objeto artístico popular a través de una continuidad en el tiempo, como una *narrativa de identidad mestiza*. Esto llevaba a reconocer un punto de inicio en el arte producido durante el período del Perú Antiguo. La mezcla de las formas españolas con las indias ocurrida en el virreinato dotó de un

nuevo objeto: el arte popular, que no tenía las características de sus antecesores (ni era del Perú Antiguo ni era hispano) sino que evidenciaba una nueva personalidad y se convertía en el verdadero arte peruano. Este arte estaba en sus inicios, recién habían transcurrido cuatrocientos años desde que la conquista mezcló las formas creando una nueva personalidad artística. Así, ellos, por medio del IAP, rescatarían y estudiarían las formas del arte popular mestizo en las acuarelas y continuarían en el proceso histórico de formación del arte peruano.

Resulta paradójico que el arte vernacular, al volverse objeto artístico definido con *vitalidad creadora*, pasara a ser pieza de museo, petrificada, congelada y sin posibilidades de cambio. Sin embargo, los objetos rituales del arte popular estaban en proceso de extinción y el mérito de José Sabogal y sus discípulos está en haberlos rescatado del olvido y darles el nombre de arte. De cierto modo, el propósito de los miembros del IAP, formados en la pintura occidental, era retomar este arte peruano, legitimarlo a partir de su estudio y construir una nueva estética. Los mal llamados *indigenistas* se consideraron los llamados a continuar con el proceso evolutivo del arte peruano, aún en etapa inicial. De allí la importancia de las acuarelas del IAP en tanto investigaciones formales emprendidas desde el campo artístico con el fin de entender esta nueva estética del verdadero arte peruano. Sólo incorporando sus formas en su trabajo como artistas podrían ser sus continuadores.

Por tal motivo, las acuarelas del IAP representan los mejores ejemplos para entender el arte peruano como una continuidad en el tiempo. Lejos de ser calcografías de piezas de objetos tradicionales, su valor radica en que nos muestran el proyecto de un arte nacional basado en un concepto estético mestizo, silenciosas pruebas de un arte peruano ejemplificado en el arte popular.

Bibliografía

a) Libros

- ARGUEDAS, José María
1977 *Yawar fiesta*, Lima : Losada.
- CASTRILLÓN, Alfonso
2001 *Los Independientes distancias y antagonismos en la plástica peruana de los años 37 al 47*, Lima, Talleres de Gráfica Biblos S.A.
- CHERIF-EL MADINI
1927 “El Pabellón Peruano en la exposición Ibero-Americana. Una interesante charla con el arquitecto autor del proyecto, D, Manuel Piqueras Cotoí”. En: *El Liberal*, Sevilla, 4 de septiembre, En: *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937), Arquitecto, escultor y Urbanista entre España y el Perú*, Lima, Museo de Arte de Lima, p.253.
- CUMMINS, Thomas B.F
2004 *Brindis con el Inca la abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*, Lima, UNMSM, Universidad Mayor de San Andrés, Embajada de los Estados Unidos de América.
- DOÑATE, Mercè, et.al.
2003 *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona:Treballs Gràfics, S.A.
- FALCÓN, Jorge
1988 *Simplemente Sabogal*, Lima, Ediciones Hora del Hombre.
- FLORES OCHOA, Jorge, et.al.
1998 *Qeros Arte Inka en vasos ceremoniales*, Lima, Ausonia.
- GUTIÉRREZ DE QUINTANILLA, Emilio
1921 *Memorias del director del Museo de Historia Nacional*, Lima, Taller Tipográfico del Museo, 2 tomos.
- GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo
2003 “El hispanismo como factor de mestizaje en el arte americano”, En: *Iberoamérica mestiza encuentro de pueblos y culturas*, España: Fundación Santillana, pp. 167-185.
- LAUER, Mirko
1976 *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, Lima, Mosca Azul.
- 1997 *Andes Imaginarios Discurso del Indigenismo 2*, Cusco, CBC; Sur Casa de Estudios del Socialismo.

- MAJLUF, Natalia
1994 "El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa", En: Curial Gustavo, Gónzales Mello Renato y Gutierrez Haces, Juana (ed.) *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*, México, UNAM, tomo II, pp.(611)-628.
- MATOS MAR, José, et.al, (ed.).
1981 *Luis E. Valcárcel Memorias*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- MUELLE, Jorge
1936a "Un criterio para estudiar el arte peruano". En: *Muestras del Arte antiguo del Perú*, Lima: Imprenta del Museo Nacional.
- 1938 *Muestrario de Arte Peruano Precolombino, I Cerámica*, Lima, IAP, Museo Nacional.
- UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel
1970 *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo*, Lima, Ediciones Perú Arte.
- RÍOS, Juan
1946 *La Pintura Contemporánea en el Perú*, Lima, Editorial Cultura Antártica S.A.
- SABOGAL DIEGUEZ, José
1945 *Pancho Fierro, estampas del pintor peruano*, Buenos Aires, Colección Mar Dulce Editorial.
- 1949a *El Toro en las Artes Populares del Perú*, Lima, Instituto de Arte Peruano.
- SABOGAL WIESE, José
1979 *Arte vernáculo en Huamanga (testimonio de tres artesanos)*, Lima, CISE, Serie e investigaciones.
- STASTNY, Francisco
1981 *Las artes populares del Perú*, Lima, Edubanco.
- SPAHNI, Jean Christian
1966 *La Cerámica Popular del Perú*, Lima, Peruano Suiza, S.A.
- TAURO DEL PINO, Alberto
2001 *Enciclopedia ilustrada del Perú*, Lima, Peisa, Tomo 16.
- TORRES BOHL, José
1989 *Apuntes sobre José Sabogal vida y obra*, Lima, Eximpress S.A.
- VALCÁRCEL, Luis E.
1927 *Tempestad en los Andes*, Lima, Minerva.

- VILLEGAS, Fernando
2006a *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo, nacionalismo, modernización y nostalgia en la Lima del 900*, Lima, Asamblea Nacional de Rectores.
- WIESE, María
1957 *José Sabogal, el artista y el hombre*. Lima, Compañía de Impresiones y publicidad.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo
S/f *Julia Codesido muestra antológica*. Lima, Graficas Biblos S.A.
- 2003 (Ed.) *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937), Arquitecto, escultor y Urbanista entre España y el Perú*, Lima, Museo de Arte de Lima.
- YLLIA, María Eugenia
2006 “El mate mestizo de José Sabogal”. En: *El fruto decorado mates burilados del Valle de Mantaro (siglos XVIII- XX)*, Lima:URP-ICPNA, pp. 45-55.

b) Hemerografía

- ANÓNIMO
1923 “De regreso de México, Sabogal cuenta”. En: *Mundial*, N° 159, Lima, 1 de junio, s/p.
- ANÓNIMO
1928a “Arquitectura Peruana”. En: *Amauta*, N° 12, Lima, febrero, pp. 9-11.
- ANÓNIMO
1928b “Exposición de José Sabogal”. En: *Amauta*, N° 16, Lima, julio, p. 11.
- ANÓNIMO
1931 “Reglamento del Museo Nacional, decreto ley # 7084”. En: *El Peruano*, Lima, 20 de abril, pp. 345-346.
- ANÓNIMO
1937 “El Museo Nacional y la Exposición de París”, En: *Revista del Museo Nacional*, tomo VI, N° 2, Lima, pp.184-200.
- ANÓNIMO
1938a “Hacia la formación del gran museo peruano. Entrevista con el Director el Museo Nacional. Dr. Luis Valcárcel”. En: *El Comercio*, Lima, 21 de noviembre, p. 2.

- ANÓNIMO
1938b “Los Museos Históricos de Lima. Una visita al Museo Nacional de Arqueología”. En: *El Comercio*, Lima, 10 de diciembre, p.5.
- ANÓNIMO
1939 “El Instituto Peruano de Arte Nacional”, En: *El Comercio*, Lima, 3 de noviembre, p. 2
- ANÓNIMO
1946 “Exposición de arte popular del Perú”. En: *Cultura Peruana*, N° 28, Lima, diciembre, s/p.
- ANÓNIMO
1947 “Con el maestro José Sabogal”. En: *Huamanga, Revista mensual, Órgano del centro cultural de Ayacucho*, N° 66, Lima, p. 9.
- ANÓNIMO
1950-1951 “Inserciones, con el Dr. Luis E. Valcárcel”. En: *Revista del Museo Nacional*, tomo XIX y XX, Lima, pp. 340-345.
- ANÓNIMO
1951 “Inauguración del Museo de Artes e Industrias Populares”. En *Boletín Indigenista*, N° 2, México D.F., junio, p. 158.
- ANÓNIMO
1953a “José Sabogal habla a los estudiantes sobre keros”. En: *El Arquitecto Peruano*, N° 192-193, Lima, julio-agosto, s/p.
- ANÓNIMO
1953b “Se inauguró ayer en el Museo de la Cultura Peruana la exposición del Kero”. En: *El Comercio*, Lima, 13 de junio, p. 3.
- ANÓNIMO
1955 “Instituto de Arte Contemporáneo”. En: *Cultura Peruana*, N° 85, Lima, julio, s/p.
- ANÓNIMO
1957 “Acuerdan solicitar que el Instituto de Arte Peruano se denomine José Sabogal”. En: *El Comercio*, Lima, 10 de enero, p. 4.
- ANÓNIMO
1958 “Exposición Amazónica”. En *Cultura Peruana*, N° 116, Lima, febrero, s/p.
- ANÓNIMO
1960 “Notas Necrológicas Enrique Camino Brent (1909-1960). En: *Revista del Museo Nacional*, tomo XXIX, Lima, pp.297-299.

ANÓNIMO

1967 “Especialistas en arte popular. Mil años de la historia del mate presentarán en una exposición de dibujos“. En: *El Comercio*, Lima, 17 de mayo, p. 7.

ANÓNIMO

1973 “Mañana Circularán Sellos Trajes Típicos del Perú“. En: *La Prensa*, Lima, 14 de octubre, p. 5.

ARGUEDAS, José María

1956 “José Sabogal y las artes populares en el Perú” En: *Folklore Americano*, año IV, N° 4, Lima, diciembre, pp. (141)-245 .

1958 “Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga”. En: *Revista del Museo Nacional*, tomo XXVII, Lima, pp. 140-194.

1969 “La colección Alicia Bustamante y la Universidad“, En: *El Comercio*, Lima, dominical 12 de enero, p. 30.

AGRELO, Emilio

1922 “Colaboración de Emilio C. Agrelo Arquitectura Colonial”. En: *La Prensa*, Buenos Aires, 1 de enero, s/p.

BARRIONUEVO, Alfonsina

1955 “Sabogal en su refugio”. En: *Caretas*, N° 99, Lima, diciembre, pp. 32-43.

BUSTAMANTE, Alicia

1941 “Valor artístico, pedagógico y turístico de la cerámica indígena de Pucará”. En: *Educar*, N° 7-8, Lima, abril y mayo de p. 63.

CASTILLO Teófilo

1912 “Nota Arqueológica”. En: *Ilustración Peruana*, N° 151, Lima, 23 de octubre, pp. 226-227.

1915 “Notas de Arte Exodo de un Artista”. En: *Variedades*, N° 403, Lima, 20 de noviembre, pp. 2871-2872.

CASTRILLÓN, Alfonso

2003 “Notas sobre escultura de Manuel Piqueras Cotoli”, En: Wuffarden, Luis Eduardo (ed.) *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937), Arquitecto, escultor y Urbanista entre España y el Perú*, Lima, Museo de Arte de Lima, pp.65-88.

2006 “Iconografía de la Revista Amauta: Crítica y gusto en José Carlos Mariátegui”. En: *Illapa*, N° 3, Lima, diciembre, pp. 35-44.

- C.R
1941 "Exposición de acuarelas del Traje Peruano". En: *El Comercio*, Lima, 28 de abril, p.4.
- DELGADO, Julia
1974 "Museo de Cultura Peruana tiene colección completa de mates burilados". En: *La Prensa*, Lima, 2 de febrero, p.18.
- GALVAN, Luis E.
1957 "Mi amigo, el maestro José Sabogal". En: *Hora del Hombre* "Edición dedicada a José Sabogal", Número – documento extraordinario dedicado a la memoria de JOSE SABOGAL al mes de su muerte, Lima, enero, pp.18-20.
- GARCÍA BRYCE, José
2003 "La Arquitectura de Manuel Piqueras Cotoí". En: Wuffarden, Luis Eduardo (ed.), *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937), Arquitecto, escultor y Urbanista entre España y el Perú*, Lima, Museo de Arte de Lima, pp.119-133.
- FALCÓN, Jorge
1957 "Perú y Sabogal sin ismos". En: *Hora del Hombre*, "Edición dedicada a José Sabogal", Número – documento extraordinario dedicado a la memoria de JOSE SABOGAL al mes de su muerte, Lima, enero, pp.36-44.
- LAGO, Tomas
1957 "José Sabogal ha muerto", En: *Hora del Hombre*, "Edición dedicada a José Sabogal", Número – documento extraordinario dedicado a la memoria de JOSE SABOGAL al mes de su muerte, Lima, enero, pp.24-25.
- MAJLUF, Natalia
2001 "Convención y descripción: Pancho Fierro (1807-1879) y la formación del costumbrismo peruano". En: *Hueso Humero*, N° 39, Lima, septiembre, pp.3-44.
- MARIÁTEGUI, José Carlos
1927 "José Sabogal". En: *Amauta*, N° 6, Lima, febrero, pp. 9-12.
- MUJICA, Ramón
2005 "Primitivos modernos: Picasso, Manuel Mujica Gallo y el IAC". En: *Illapa*, N° 2, Lima, diciembre, pp. 9-24.
- MUELLE, Jorge
1933 "Lo táctil como carácter fundamental en la cerámica muchik". En: *Revista del Museo Nacional*, tomo.II, N° 1, Lima, pp. 67-72.

- 1936b "CHALCHALCHA (Un análisis de los dibujos MUCHIK). En: *Revista del Museo Nacional*, tomo V, Lima, pp .65-88.
- 1937 "Filogenia de la Estela Raimondi". En: *Revista del Museo Nacional*, tomo VI, N° 1, Lima, pp. 135-150.
- PAVLETICH, Esteban;
1957 "José Sabogal: Pintor Peruano". En: *Hora del Hombre*, Edición dedicada a José Sabogal, Número – documento extraordinario dedicado a la memoria de JOSE SABOGAL al mes de su muerte, Lima, enero, p.48.
- RAYGADA, Carlos
1938 "La evolución del traje en el Perú. Los trabajos de Margot Schmidt". En: *El Comercio*, Lima, 27 noviembre, p. 4.
- SOLARI SWAYNE, Manuel (M.S.S)
1939 "Un documento interesante Definición del arte neo-peruano, por Manuel Piqueras Cotoí". En: *El Comercio*, Lima, 14 de julio, p. 3.
- SABOGAL DIEGUEZ, José;
1926 "Arte Peruano Camilo Blas". En: *Amauta*, N° 3, Lima, noviembre, pp. 21-24.
- 1929 "Los "mates" y el yaraví". En: *Amauta*, N° 25, Lima, septiembre-octubre, pp.17-20.
- 1932 "Mariano Florez, artista burilador de 'mates' peruanos murió en Huancayo". En: *Quipus*, N° 4-5, Lima, marzo- abril, pp.10-11.
- 1938 "El futuro Museo Peruano. Síntesis arquitectónica y espiritual de nuestro tiempo". En: *El Comercio*, Lima, 20 de septiembre, p. 2.
- 1949b "Selecciones de arte sala de Arte Popular Peruano en el Museo de la Cultura". En: *El Comercio*, Lima, 13 enero, p. 8.
- 1950 "Gran problema de la reedificación del Cuzco". En: *La Prensa*, Lima, 27 agosto, p.9
- 1957 "Autobiografía". En: *Hora del Hombre* "Edición dedicada a José Sabogal", Número – documento extraordinario dedicado a la memoria de JOSE SABOGAL al mes de su muerte, Lima, enero, pp.10-12.
- SOLARI, Carlos (Don Quijote)
1927 "Notas de Arte La obra de Piqueras Cotoí en Lima". En: *Mundial*, N° 372, Lima, 28 julio, s/p.
- SOLARI SWAYNE, Manuel
1939 "Un documento interesante definición del arte neo-peruano, por Manuel Piqueras Cotoí". En: *El Comercio*, Lima, 14 de julio, p. 3.

VALCÁRCEL Luis E.;

- 1919 “En el “Atelier” de Pintor José Sabogal calles, patios, tipos i escenas del terruño”. En: *El Comercio del Cuzco*, Cuzco, 31 de enero, p. 2.
- 1949 “Supervivencias precolombinas en el Perú actual”. En: *Revista del Museo Nacional*, Lima, tomo XVIII, p.15.
- 1955 “Estilos en el arte peruano antiguo”. En: *Cultura Peruana*, N° 90, Lima, diciembre, s/p.
- 1967-1968 “Necrológicas”. En: *Revista del Museo Nacional*, Lima, tomo. XXXV, p.344.

VALEGA, Juan Francisco

- 1957 “Despedida”. En: *Hora del Hombre*, Edición dedicada a José Sabogal, Número – documento extraordinario dedicado a la memoria de JOSE SABOGAL al mes de su muerte, Lima, enero, p.7.
- 1970 “Historia cultural peruana y mates burilados”. En: *El Comercio*, Lima, 7 agosto, p. 2.

VEGA ENRÍQUEZ, Ángel

- 1919 “El artista peruano J. Arnaldo Sabogal”. En: *El Comercio del Cuzco*, Cuzco, 25 de marzo, p. 2.

VILLEGAS, Fernando

- 2006b “El Instituto de Arte Peruano (1931-1973): José Sabogal y el mestizaje en arte”. En: *Illapa*, N° 3, Lima, diciembre, pp. 21-34.

WUFFARDEN, Luis Eduardo

- 2003 “Manuel Piqueras Cotoli, Neoperuano de ambos mundos”, En: Wuffarden Luis Eduardo (ed.), *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937), Arquitecto, escultor y Urbanista entre España y el Perú*, Lima, Museo de Arte de Lima, pp.23-61.

YACOVLEFF, Eugenio

- 1932a “Las Falcónidas en el Arte y en las creencias de los antiguos peruanos”. En: *Revista del Museo Nacional*, N° 1, Lima, pp. (35)-111
- 1932b “La deidad primitiva de los Nazca”. En: *Revista del Museo Nacional*, N° 2, Lima, pp. 103-161.
- 1933a “Arte plumaria entre los antiguos peruanos”. En: *Revista del Museo Nacional*, N° 2, Lima, pp. 137-160.
- 1933b “La jiquima, raíz comestible extinguida en el Perú”, En: *Revista del Museo Nacional*, N° 1, Lima, pp. 51-66:

ZEVALLOS DE VASI, Rosa

- 1974 "Alicia Bustamante y el arte popular" En: Homenaje a Alicia y Celia Bustamante, *Cuadernos de Arte y de Historia* N° 2, Lima, Museo de Arte y Historia de la UNMSM., pp.(7)- 11.

c) Documentos

AVILEZ, Benjamín

- 1960 Oficio dirigido al Director del Museo Nacional de Historia, 25 agosto, Carpeta 12, folio 91, AIAP JS. MNCP Informes circulares, carta otros, años 1953-1981.

ARAUCO, Carlos

- s/f Relación especificada de los muñecos y maniquís con trajes populares, septiembre de 1974, 75, 76, 77 y 78. Archivo del IAP. MNCP.

BLAS, Camilo y Luisa CASTAÑEDA

- 1953 Libro de ingresos de objetos del Museo de Arte Popular del Instituto de Arte Peruano, Tomo V (años 51, 52,53, 54,55,56,57,58 y 59)

CAMINO BRENT, Enrique

- 1958 La Cerámica popular en el arte peruano contemporáneo. Conferencia del autor en la sociedad Cultural INSULA, 2 octubre. AIAP.MNCP.

- 1959 Resúmenes del Curso de Introducción al Arte para la Universidad de Huamanga AIAP.MNCP.

CASTAÑEDA, Luisa

- 1976 Carta a Alcides Hugo Ifrán, Presidente del Comité Americano de Folklore y Artesanías, 20 octubre 1976, Carpeta 12, folio 43, AIAP. MNCP.

- s/f Programa de trabajo del IAP "José Sabogal", Carpeta 13, folio 13, AIAP.MNCP.

CARDICH, Norma

- 1978 Informe presentado sobre disolución de las oficinas del IAP, 21 diciembre, fólder N° 3, Inventario de las piezas de arte y artesanía que se encuentran en el IAP José Sabogal.

CODESIDO, Julia

- 1951 Informe de viaje a Santiago de Chuco en ocasión de su feria patronal, AIAP, MNCP.

GARCÍA, Leopoldo

- 1931 Carta al Director del Museo Nacional, 24 Abril. En ella se expide el nombramiento en el departamento de arqueología al dibujante Camilo Blas por resolución suprema N° 476. Correspondencia Oficial Vol 103-

- 210, 016-2001, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Folio 42.
- 1931 Carta a José Sabogal, 4 Mayo, F.N N° 10784, Correspondencia Oficial Vol 103-210, 016-2001, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, folio 79-80.
- GOSAN. V. Luis
- 1954 José Sabogal cuatro pinturas al fresco en Cuzco. Cuzco (texto mecanografiado).
- Inventario del Museo de Arte Popular (80 piezas)
- 1946 Fólder #5 IAP, útiles de escritorio. AIAP. MNCP.
- RAMÍREZ, Luis
- 2006 *Génesis de la pintura indigenista de José Sabogal*, Inédito, Trabajo presentado a la Maestría de Arte Peruano y Latinoamericano, UNMSM, Facultad de Letras y Ciencias Humanas(inédito).
- RODRÍGUEZ PASTOR, Carlos
- 1931 Carta al Director del Museo Nacional, 24 noviembre, Correspondencia Oficial Vol 103-210, 016-2001, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Folio 42.
- SABOGAL DIEGUEZ, José
- 1946 Informe al Director del Museo Nacional de Historia, 19 diciembre, Carpeta 11, folio 61, AIAP.MNCP.
- 1948a Sala de Arte Popular Peruano en el Museo de la Cultura, 30 diciembre, Carpeta 11, folio 50, AIAP.MNCP.
- 1948b Carta al Director del Museo Nacional, 9 julio, Carpeta 11, folio 46, AIAP.MNCP.
- 1950 Carta a Federico Oberti, 18 septiembre, Informe, circulares, comunicaciones, actividades, años 46 al 52, AIAP, Carpeta 11, folio 91.
- 1951a Carta a Ricardo Tello Devotto inspector de Bibliotecas y Cultura del Municipio de Huancayo, 16 febrero, Carpeta 11, folio 87-89, AIAP.MNCP.
- 1951b Informe de viaje a Piura y las ciudades de Catacaos, Sullana, Payta y Sechura, AIAP, MNCP.
- 1951c Informe de las actividades cumplidas por el Instituto de Arte Peruano presentado a la dirección del Museo de la Cultura Peruana, AIAP, Carpeta 11, folio 20, AIAP.MNCP.

- 1952 Informe del Instituto de Arte Peruano a la Dirección del Museo de la Cultura referente a los calcos de piezas del arte antiguo peruano, 16 diciembre, Carpeta 13, folio 48-49, AIAP. MNCP.
- 1953a Carta a Efraín Morote Best, 15 abril, Carpeta 12, folio 163, AIAP. MNCP.
- 1953b Actividades cumplidas por el Instituto de Arte Peruano, diciembre, Carpeta 13, folio 53, AIAP. MNCP.
- 1955 El Museo de la Cultura Peruana, Director el Dr. Luis E. Valcárcel ha formado la sección de arte peruano en exhibición permanente por medio de su Instituto de Arte Peruano del que es jefe José Sabogal, 31 enero, Carpeta 13, folio 27, AIAP. MNCP.
- s/f Instituto de Arte Peruano Informe de sus actividades, Carpeta 11, Folio 41. AIAP.MNCP.
- s/f Programa del Instituto de Arte Peruano, Carpeta 11, folio 66, AIAP. MNCP.
- s/f Actividades cumplidas por el Instituto de Arte Peruano. Informe de José Sabogal, Carpeta 13, folio 54, AIAP. MNCP.
- s/f Carta al Dr. Walter Peñaloza, *Director de la Escuela Normal Central de Varones*, Carpeta 12, folio 130, AIAP.MNCP.

VALCÁRCEL, Luis E.

- 1931a Carta al Director del Museo General de Enseñanza, 8 junio, Correspondencia Oficial Vol 103-210, 016-2001, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, folio 256.
- 1931b Carta al Director General de Enseñanza, 20 julio, Correspondencia Oficial Vol 103-210, 016-2001, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, folio 265

Siglas

AIAP	Archivo del Instituto de Arte Peruano
AIAP JS.	Archivo del Instituto de Arte Peruano José Sabogal
CBC	Centro de Estudios Regionales “Bartolomé de Las Casas”
IAP	Instituto de Arte Peruano
IAC	Instituto de Arte Contemporáneo
ICPNA	Instituto Cultural Peruano Norteamericano
MNCP	Museo Nacional de la Cultura Peruana
URP	Universidad Ricardo Palma
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
UNMSM	Universidad Nacional Mayor de San Marcos
MNAAHP	Museo Nacional de Arqueología Antropología e historia del Perú

ANEXOS

Anexo 1:

Acuarelas del Instituto de Arte Peruano

Acuarelas de:	José Sabogal	Alicia Bustamante	Enrique Camino Brent	Camilo Blas	Teresa Carvallo	Julia Codesido	Total
Traje Peruano	9	1		9	1	57	77
Mates		4	1	2	17	21	45
Keros		3	2	4	6	17	22
Retablos		1		3		9	13
Juguets						12	12
Rostros de pintura facial de la Selva			11				11
Cerámica de Puno					1	4	5
Cerámica de Quinua					2	1	3
Cerámica de Cajamarca					1		1
Tela Precolombina		1				1	2
Imaginería						1	1
Tantawawa						1	1
Traje Peruano copia	11				2	13	26
Traje Peruano dibujos						40	40
Tintas de Cerámica	1					2	3
Dibujos escenas de mates y keros	1	1	11			6	19
Total	9	10	14	18	28	124	
T O T A L							203

Nota: No se han sumado las acuarelas de Luisa Castañeda ni Rosa Noriega de Saco, sólo se han considerado las acuarelas de los miembros del IAP entre 1946 a 1956. También se han omitido de la suma total las copias del traje peruano, los dibujos y las tintas que figuran en el cuadro en azul.

Anexo 2:

Evolución de la Conopa inca (c. 1500) al Torito de Pucará (c. 1950)
Tomado de Stastny, Francisco; “Arte peruano arte Popular” En: Tauro del Pino,
***Enciclopedia ilustrada del Perú*, pp. IV- V**



1 Cultura Inca en forma de alpaca (c.1500), tallada en piedra con fines rituales, Museo de Arte de la UNMSM



4 Sierra sur: conopa de cerámica bruñida en forma de toro (siglo XIX, medio), Museo de Arte de la UNMSM



2 Sierra Sur: Conopa de cerámica vidriada en forma de alpaca (s.XVIII, tardío), Museo de Arte de la UNMSM



5 Sierra sur: conopa de cerámica bruñida en forma de toro (siglo XIX, finales)



3 Sierra sur: conopa de cerámica bruñida en forma de toro (siglo XIX, temprano) aparecen por primera vez los rasgos del toro que han sustituido al camélido, Colección Instituto Riva Agüero.



6 Santiago de Pupuja: Toro de Pucará (c. 1950), Colección Instituto Riva Agüero

ILUSTRACIONES



Fig.1 José Sabogal, *El Carnaval del Tilcara*, óleo sobre tela, ca.1916-18, Jujuy, Argentina, tomado de María Wiese, *José Sabogal vida y obra*.

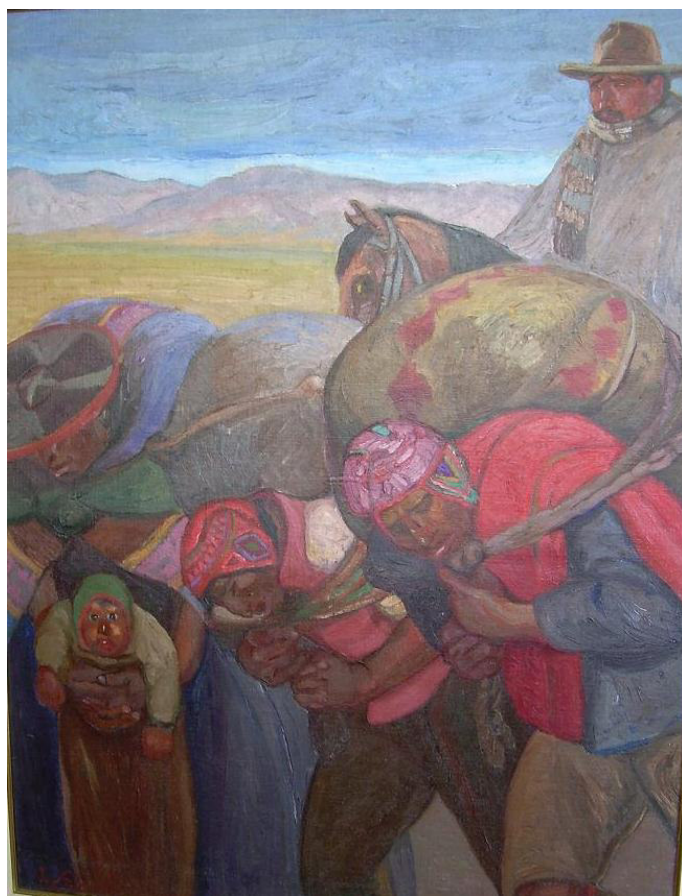


Fig.2 José Sabogal, *Los Pongos*, óleo sobre tela, 1928, 119.7 x 89.9 cm, Colección Privada.



Fig.3 José Sabogal, *El traje de la Abuela*, óleo sobre tela, 1919, Cuzco, tomado de Jorge Falcón, *Simplemente Sabogal*



Fig.4 José Sabogal, *Cuzqueña a misa*, óleo sobre tela, 1919, Cuzco, Museo de Arte de Lima.



Fig.5 José Sabogal, *La Peineta de Carey*, óleo sobre tela, 1919, Cuzco, tomado de María Wiese, *José Sabogal vida y obra*.

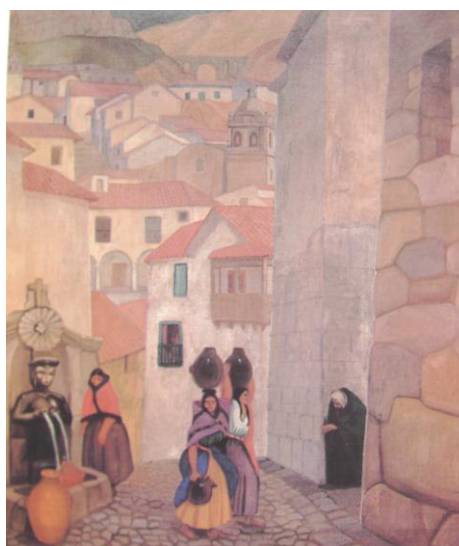


Fig.6 José Sabogal, *Cuzco*, óleo sobre tela, 1925, tomado de Jorge Falcón, *Simplemente Sabogal*.

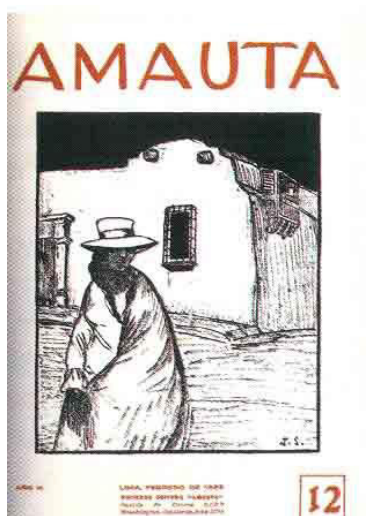


Fig.7: José Sabogal , Dibujo Cholita Arequipeña, *Amauta*, # 12, Febrero 1928



Fig.8: Fotografía de la Iglesia de Caima- Arequipa, Revista *Amauta*, Febrero 1928, #12, p.9

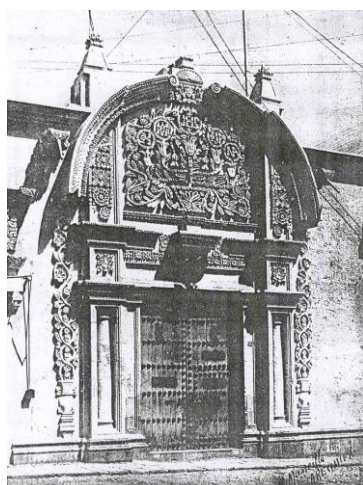


Fig.9: Fotografía de una casa particular de Arequipa, Revista *Amauta*, Febrero 1928, #12, p.10



Fig.10: Fotografía de la Iglesia de Yanahuara- Arequipa, Revista *Amauta*, Febrero 1928, #12, p.10



Fig.11: José Sabogal, *Tambo colorado*, óleo sobre tela, 1955, 46 x 56 cm, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.

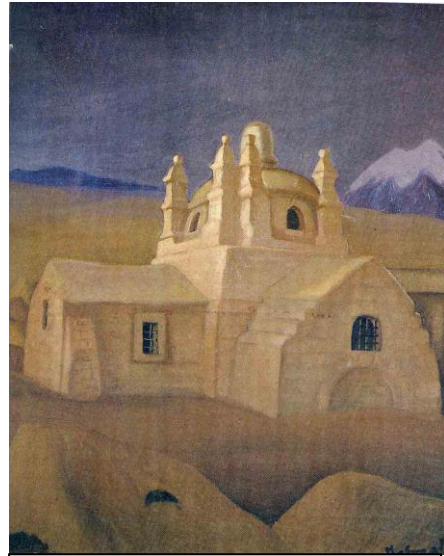


Fig.12: José Sabogal, *Iglesia de Chiguata- Arequipa*, óleo, 1944, 66 x 56 cm, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.

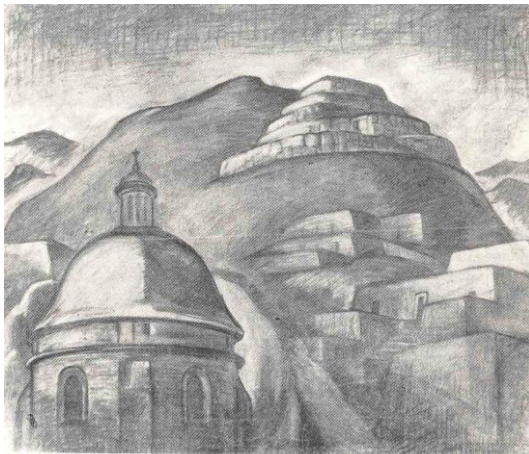


Fig.13: José Sabogal, *Vista del Cuzco Sacsayhuamán*, carbón, 1945, tomado de Torres Bohl, José, Homenaje al Centenario del Nacimiento de José Sabogal.

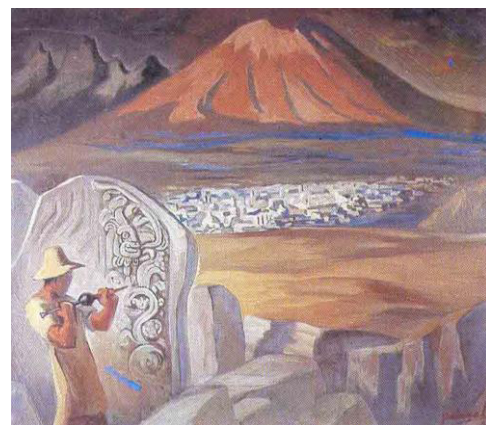


Fig.14: José Sabogal, *Arequipa*, óleo, 1949, Tomado de Jorge Falcón, *Simplemente Sabogal*

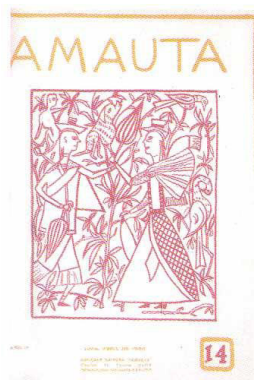


Fig.15: José Sabogal
Amauta, #14, abril
1928

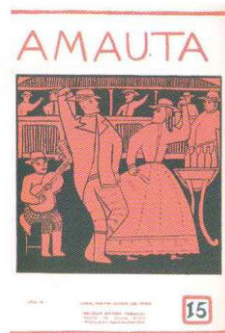


Fig.16: José
Sabogal *Amauta*,
#15, mayo-junio
1928

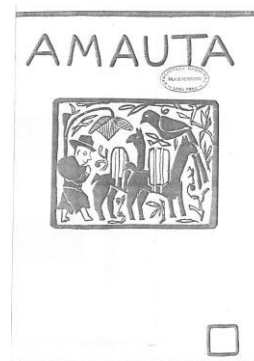


Fig.17: José
Sabogal *Amauta*,
#17, septiembre
1928

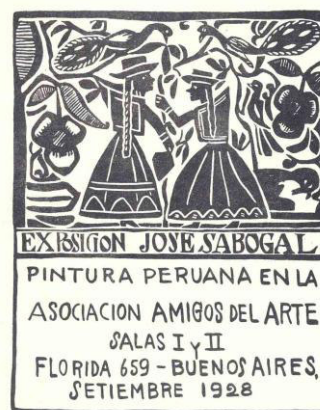


Fig.19: Afiche exposición de
José Sabogal en Buenos
Aires, 1928



Fig.18: José Sabogal
Amauta, #32, agosto-
septiembre 1930

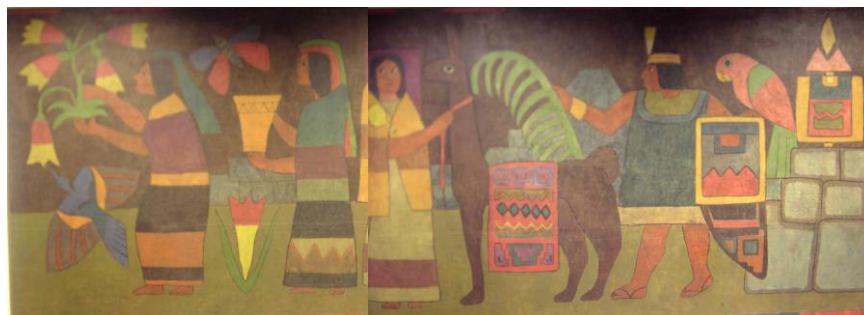


Fig.20: José Sabogal, *Las Acllas*, friso incaico, tempera sobre tela, 1929, tomado de *Amauta*, Abril 1929 #22, pp.33-36.



Fig.21: José Sabogal, *La metalurgia*, friso incaico, tempera sobre tela, 1929, tomado de *Amauta*, Abril 1929 #22, pp.33-36.

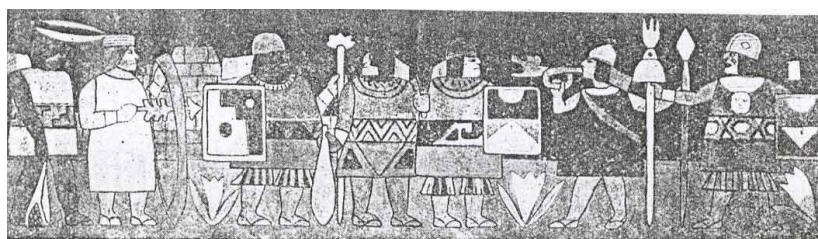


Fig.22: José Sabogal, *Soldados del Inca*, friso incaico, tempera sobre tela, 1929, tomado de *Amauta*, Abril 1929 #22, pp.33-36.



Fig.23: José Sabogal, *Personajes femeninos*, friso incaico, tempera sobre tela, 1929, tomado de *Amauta*, Abril 1929 #22, pp.33-36.



Fig.24: Jorge C. Muelle.



Fig.25: Camilo Blas, La captura de Atahualpa en Cajamarca, acuarela, boceto para un mural, 1933. Contribución del IAP al 4to Centenario de la muerte de Atahualpa. Tomado de la *Revista del Museo Nacional*, tomo II, 2, 1933.

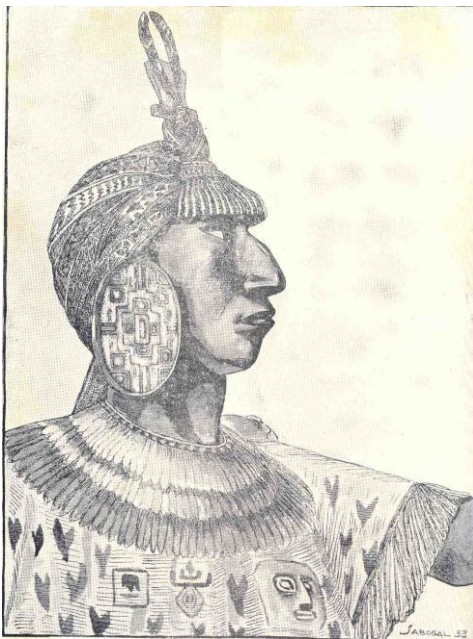


Fig.26: José Sabogal, *Atau-Wallpa*, dibujo, 1933, Contribución del IAP al 4to Centenario de la muerte de Atahualpa. Tomado de la *Revista del Museo Nacional*, tomo II, 2, 1933.

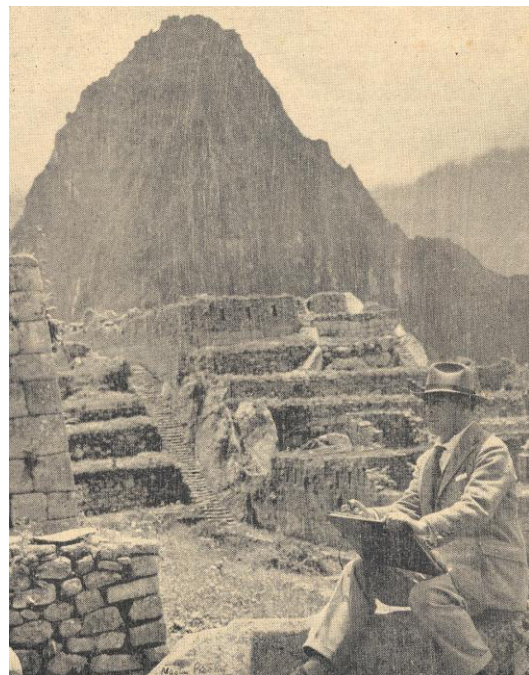


Fig.27 Fotografía de José Sabogal en Machu Picchu, Cuzco, 1938.



Fig.28 Camilo Blas, Mujeres Paracas tejiendo, Cuzco, acuarela, 1933, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

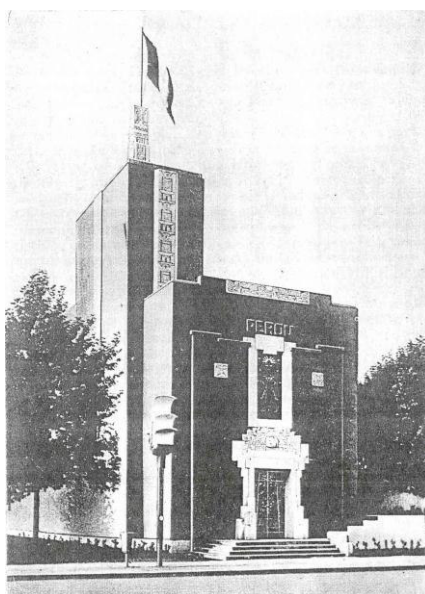


Fig.29: Fachada del Pabellón del Perú en la exposición de París 1937.



Fig.30: Fotografía de Teresa Carvallo, Julia Codesido, Alicia Bustamante y José Sabogal en el Instituto de Arte Peruano, MNCP, década de 1950, tomado de *María Wiese, José Sabogal vida y obra*.



Fig.31 José Sabogal en el IAP, 1951, MNCP, tomado de *María Wiese, José Sabogal vida y obra*.



Fig.32: Luis E. Valcárcel.



Fig.33: José María Arguedas.

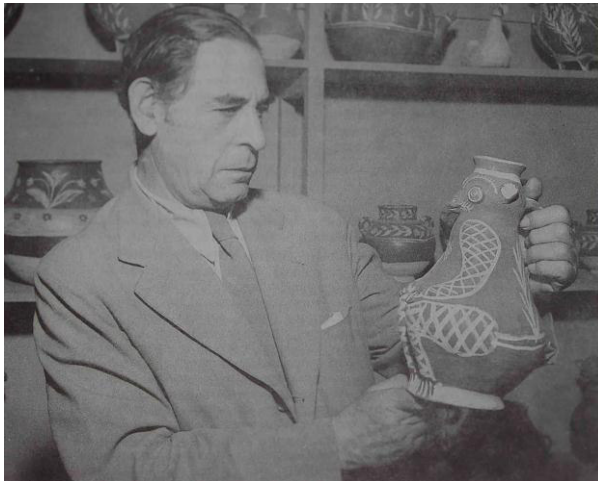
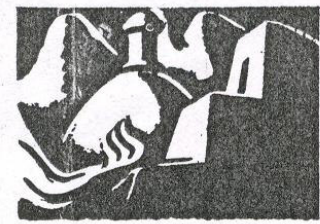


Fig.34: José Sabogal, tomado de Jorge Falcón, *Simplemente Sabogal*.



INSTITUTO DE
ARTE PERUANO

Fig.35: Logo del Instituto de Arte Peruano.



Fig.37: José Sabogal, *Mural de Garcilaso en el Hotel del Cuzco*, 1945, tomado de *Pintura Mural en el Sur Andino*, Banco de Crédito del Perú.

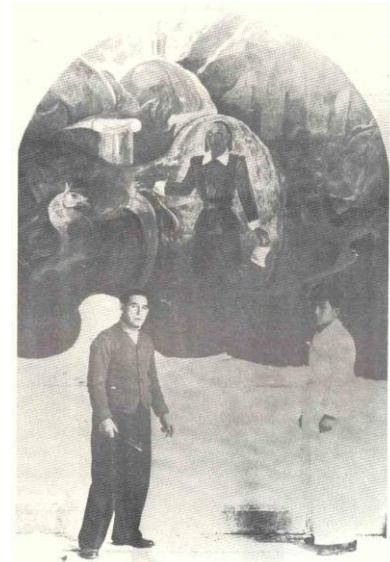


Fig.36: Foto de José Sabogal y su ayudante Pedro Azabache en la realización del mural de Garcilaso en el Cuzco. Tomado de José Torres Bohl, *Apuntes sobre José Sabogal vida y obra*, p.112.



Fig.38: José Sabogal, *Garcilaso*, 1949, tomado de Torres Bohl, José, *Homenaje al Centenario del Nacimiento de José Sabogal*.



Fig.39: Chuas realizadas por Enrique Camino Brent, tomado de Eduardo Moll, *Enrique Camino Brent*.



Fig.40: Exposición de Keros, MNCP, 1952, tomado de *La Prensa*, 13 Junio 1953.



Fig.41: José Sabogal, *ilustración de motivos de mates*, tomado del artículo Los Mates y el Yaraví, Amauta, Septiembre- Agosto 1929, #25, p.18.



Fig.42: Julia Codesido, *mate de Ayacucho*, acuarela sobre cartulina, 1947, 72.5 x 57.3 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.43: José Sabogal, *ilustración de motivos de mates*, tomado del artículo Los Mates y el Yaraví, Amauta, Septiembre- Agosto 1929, #25, p.19.



Fig.44: Julia Codesido, *Bailarinas*, acuarela sobre nordex, década del 50, 67.6 x 88.2 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.45: Alicia Bustamante, *Kero :2 Incaico*, acuarela sobre cartulina, 1953, 86.1 x 68.5 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.46: Enrique Camino Brent, *Kero Post Inca desfile de Guerreros selváticos*, técnica mixta sobre cartulina, 1947, 72.5 x 57.3 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.47 : Copa de madera con el abanderado de los danzantes de Ch'unchu. Siglo XVIII, Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco



Fig.48: José Sabogal, *Reproducción de la pintura de un Kero*, tempera sobre papel. Ca. 1945, Colección Privada del Cuzco

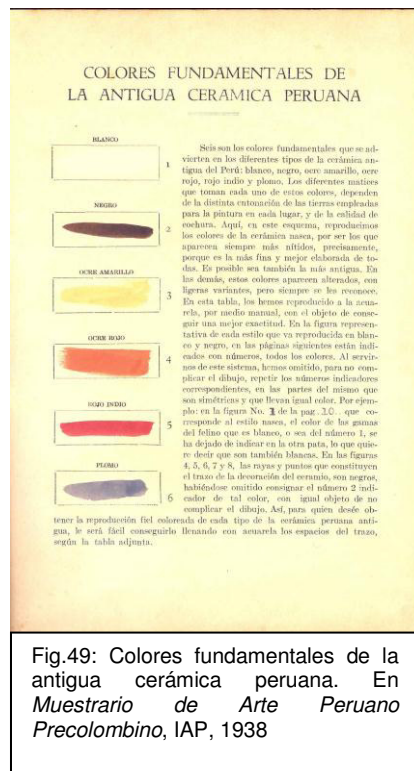


Fig.49: Colores fundamentales de la antigua cerámica peruana. En *Muestrario de Arte Peruano Precolombino*, IAP, 1938



Fig.50: Julia Codesido, Escena de mate, Perro, Aves y flores, acuarela sobre cartulina, década del 50, 68.9 x 44 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.51: Julia Codesido, Mate de Ancash Perro con ave y flor, acuarela sobre cartulina, aprox. 1949, 62. 3 x 44.3 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.52: Julia Codesido, Mate de ayacucho Yahuar Fiesta, acuarela sobre cartulina, 1948, 73.5 x 58.1 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.53: Ángela Carvallo, Escena de mate con motivos de la selva, acuarela sobre nordex, 70 x 165 cm, Colección de temperas, acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.54: José Sabogal, *boceto del Paisaje de Arte Peruano*, acuarela sobre cartulina, Colección privada.



Fig.55: José Sabogal, *Paisaje de Arte Peruano*, 1947, Colección Privada.

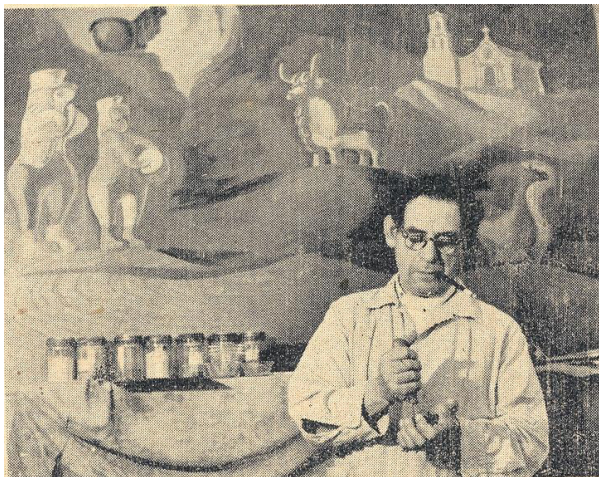


Fig.56: Fotografía de José Sabogal en su taller, 1952. Tomado de María Wiese, *José Sabogal vida y obra*.



Fig.57: Julia Codesido, Toro de Pucara, acuarela sobre cartulina, aprox. 1949, 65.3 x 49.8 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.58: Julia Codesido, Torito de Ayacucho, acuarela sobre cartulina, aprox. 1948 a 1950, 65.3 x 50 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.59: Teresa Carvalho, Cerámica de Ayacucho Músico de quinua, acuarela sobre cartulina, aprox. 1948 a 1950, 32 x 24.4 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.60: José Sabogal, *Indios de Pucara*, xilografía, 1925, Revista *Amauta*, Diciembre 1927, #10, p.20



Fig.61: José Sabogal, *Encuentro de Toro y Puma*, óleo, tomado de Jorge Falcón, *Simplemente Sabogal*.



Fig.62: José Sabogal, *Toro de Pucara*, óleo, 1954, tomado de Teodoro Nuñez Ureta, *Pintura Contemporanea II*



Fig.63: José Sabogal, *Encuentro de Toro y hombres*, óleo, colección privada.

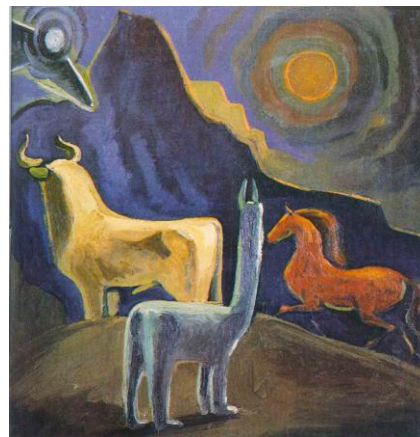


Fig.64: José Sabogal, *Toro, Sol y Vicuña*, acuarela, 1948, tomado de José Torres Bohl, *Apuntes sobre José Sabogal vida y obra*.

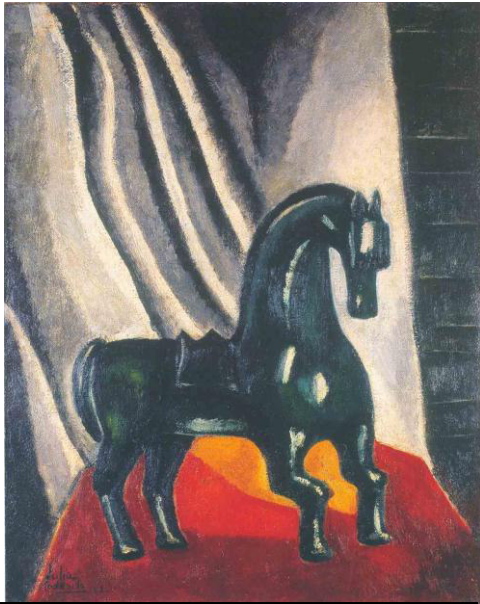


Fig.65: Julia Codesido, *Caballo verde*, óleo, 1952, 81 x 66 cm, Casa Museo Julia Codesido.



Fig.66: Teresa Carvallo, *Artesanías de Pucará*, óleo, s/f, Natalia Majluf, "El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa", En: *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*, México, UNAM, tomo II, pp.(611)-628, 1994.

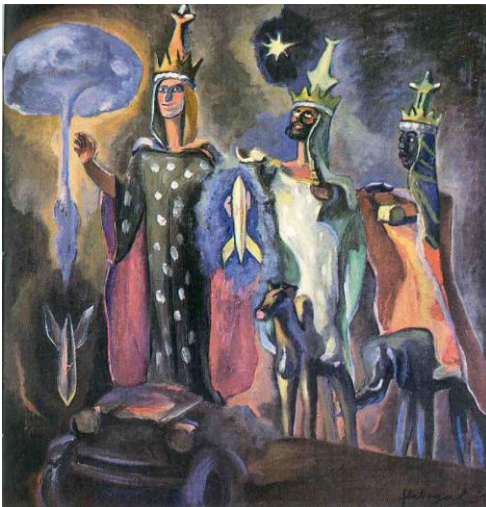


Fig.67: José Sabogal, *Los Reyes Magos*, óleo, 1953, tomado de José Torres Bohl, *Apuntes sobre José Sabogal vida y obra*.



Fig.68 Fotografía de José Sabogal al lado de su cuadro titulado *Los Reyes Magos*, tomado de María Wiese, *José Sabogal vida y obra*.

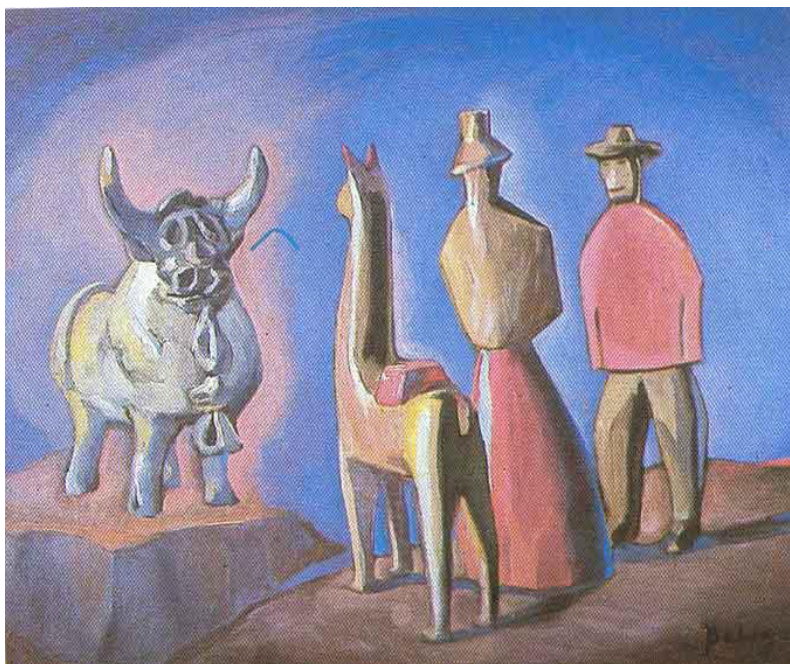


Fig.69: José Sabogal, Figuras de madera y arcilla, óleo, 1954, tomado de Jorge Falcón, *Simplemente Sabogal*.



Fig.70: Julia Codesido, *juguetes de madera*, acuarela sobre cartulina, aprox. 1948 a 1958, 33.3 x 50.9 cm, MNCP.



Fig.71: Enrique Camino Brent, pintura selvática para hombre, acuarela sobre cartulina con pasta de achiote en las líneas rojas, aprox. 1953, 16.3 x 21.6 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.72: Enrique Camino Brent, pintura selvática tatuaje femenino, acuarela sobre cartulina, aprox. 1953, 17.5 x 21.5 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.73: Enrique Camino Brent, pintura selvática para niño, acuarela sobre cartulina, aprox. 1953, 16.3 x 21.6 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.

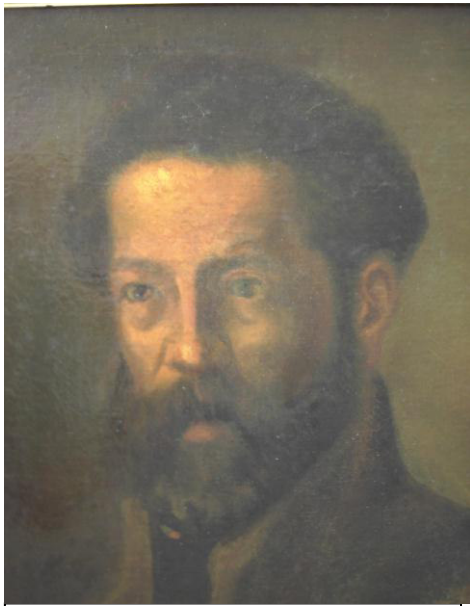


Fig.74 Retrato de Pancho Fierro por Nicolas Palas, óleo sobre tela, 1888, Museo Nacional de la Cultura Peruana.

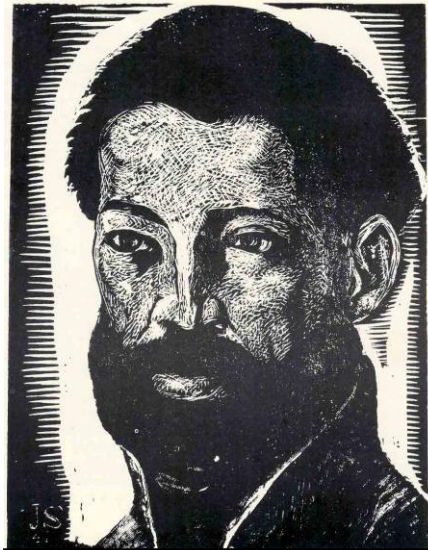


Fig.75: José Sabogal, *Pancho Fierro*, xilografía, 1941, 19 x 14 cm, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.



Fig.76: José Sabogal, *Pancho Fierro*, xilografía, 1942, 27 x 26 cm, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.

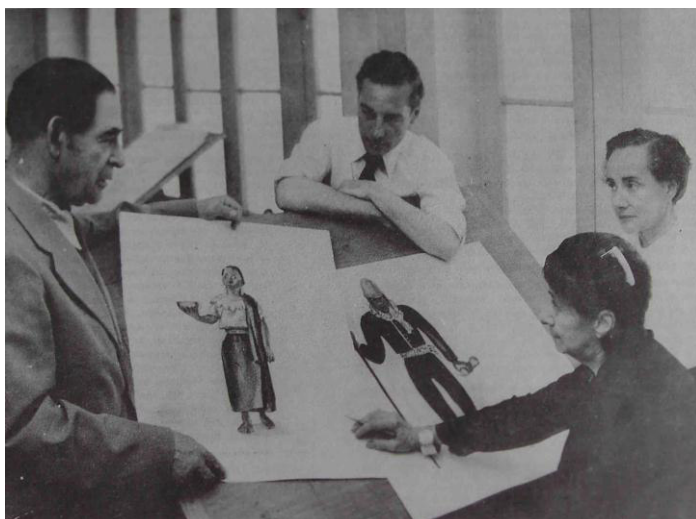


Fig.77: En el IAP José Sabogal, Enrique Camino Brent, Teresa Carvallo y Julia Codesido, tomado de Jorge Falcón, *Simplemente Sabogal*.



Fig.78: Margot Schmidt, *El Inca*, acuarela.



Fig.79: Margot Schmidt, *personaje masculino*, acuarela.



Fig.80: Margot Schmidt, *peronaje femenino*, acuarela.



Fig.81: Julia Codesido, *Músico de Puno*, acuarela sobre cartulina, década 1950, 47.7 x 76.8 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.82: Abraham Guillén, *Fotografía Músicos de Puno*, Archivo Guillén, MNCP.



Fig.83: Camilo Blas, *Indumentaria de la danza de los maichiles*, acuarela y lápiz sobre cartulina, aprox. 1951, 50.1 x 65.2 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.84: Abraham Guillén, *Fotografía Danza de los maichiles*, Archivo Guillén, MNCP.

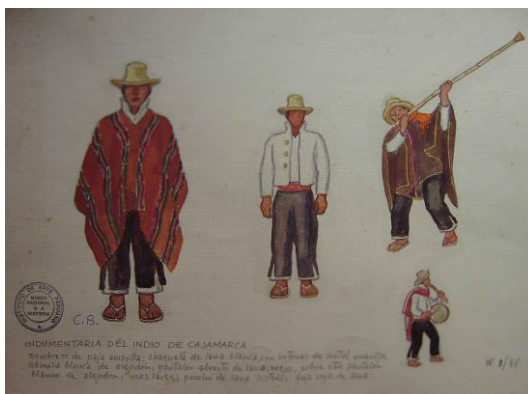


Fig.85: Camilo Blas, *Indumentaria de indio de Cajamarca*, acuarela sobre cartulina, aprox. 1951, 38.3 x 28 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.86: Abraham Guillén, *Fotografía Músicos de Cajamarca*, Archivo Guillén, MNCP.



Fig.87: Julia Codesido, *Pareja de orantes con cirio*, dibujo a lápiz sobre papel, 16,1 x 22 cm Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.88: Julia Codesido, *Devotos del Sr. de los Milagros*, técnica mixta sobre cartulina, aprox. 1951, 28.3 x 38 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.

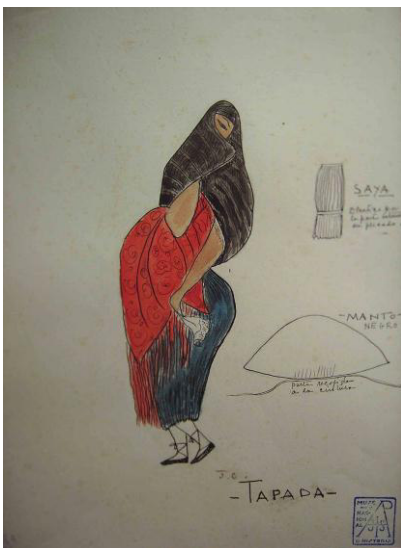


Fig.89: Julia Codesido, *Tapada*, técnica mixta sobre cartulina, aprox. 1950, 28.1 x 38 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.90: Julia Codesido, *Tapada*, Técnica mixta sobre cartulina, aprox. 1950, 28.3 x 38.1 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.91: Julia Codesido, *Indio con Llamas*, acuarela sobre cartulina, aprox. 1952, 76.1 x 56.2 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.92: Julia Codesido, *Escena de herranza*, acuarela sobre cartulina, aprox. Década del 50, 88.3 x 68.5 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.93: Julia Codesido, *Encuentro de Toros*, acuarela sobre cartulina, aprox. 1947, 65.4 x 49.5 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.94: Julia Codesido, *Escena de músicos*, acuarela sobre cartulina, década del 50, 68.7 x 89 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.95: Alicia Bustamante, *Mate escena de árbol*, acuarela sobre cartulina, 1951, 89 x 68.8 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.96: Camilo Blas, *Carnaval Ayacucho*, témpera sobre nórdex, 1944, 55.7 x 76 cm Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.97: Camilo Blas, *mestiza de Cajamarca*, acuarela sobre cartulina, aprox. 1951, 49.8 x 65.2 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig 98: José Sabogal, *Cotuncha*, acuarela sobre cartulina, aprox. 1951, 50 x 65.4 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig 99: Camilo Blas, *El Inca*, técnica mixta sobre cartulina, 1960, 56.1 x 75.7 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig 100: Julia Codesido, *Cholita arequipeña*, acuarela sobre cartulina, aprox. 1950, 44.5 x 68.8 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig 101: Julia Codesido, *Indio de Paucartambo*, acuarela sobre cartulina, aprox. 1951, 49.8 x 65 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig 102: Julia Codesido, *Indio Campa (Chanchamayo)*, acuarela sobre cartulina, aprox. 1957, 50.5 x 70 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig 103: Abraham Guillén, foto de *Indio Campa (Chanchamayo)*, MNCP.

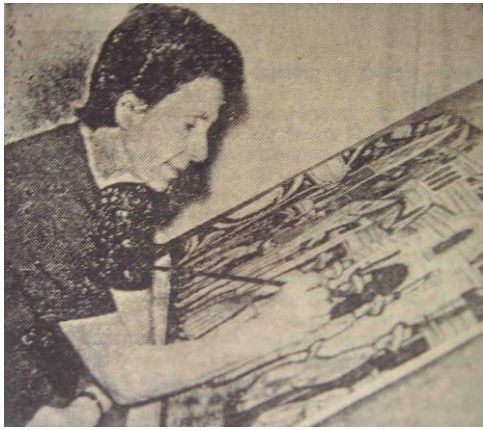


Fig 104: Luisa Castañeda.



Fig 105: Luisa Castañeda, *Escena de mate*, acuarela sobre cartulina, 1975, 55 x 76.2 cml, colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig 106: Luisa Castañeda, *Danza de Puno*, técnica mixta sobre cartulina, 1977, 45.4 x 61.1cm, colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig.107: Abraham Guillén, *Fotografía Danza de Puno*, Archivo Guillén, MNCP.



Fig.108: Fotografía de la exposición de mates burilados, C.1940, Se aprecia la acuarela de Julio Camino Sanchez.



Fig.109: Julio Camino Sánchez, *Escena Campesina*, (detalle), óleo sobre tela, 1940, 50 x 300 cm , Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fig 110: Rosa Noriega de Saco.



Fig 111: Rosa Noriega de Saco, *Escena de mate de ayacucho*, témpera sobre cartulina, 1982, 65 x 49.9 cm, colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.

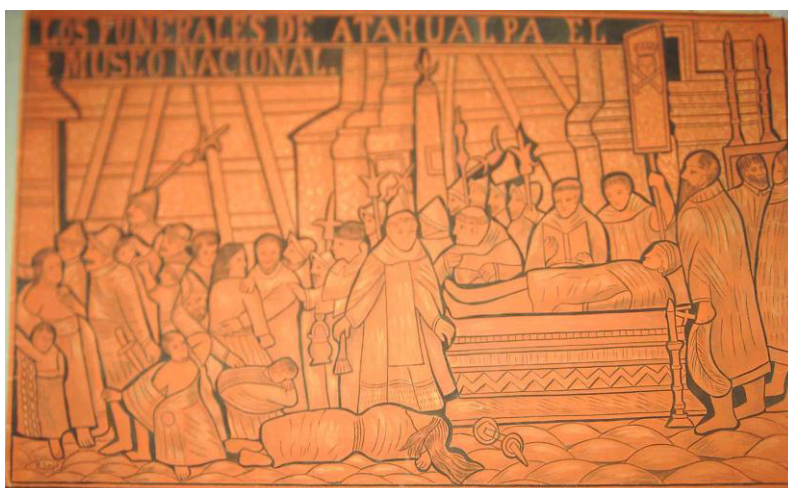


Fig 112: Rosa Noriega de Saco, *Los funerales de Atahualpa*, témpera sobre cartulina, 1975, 65 x 119cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.